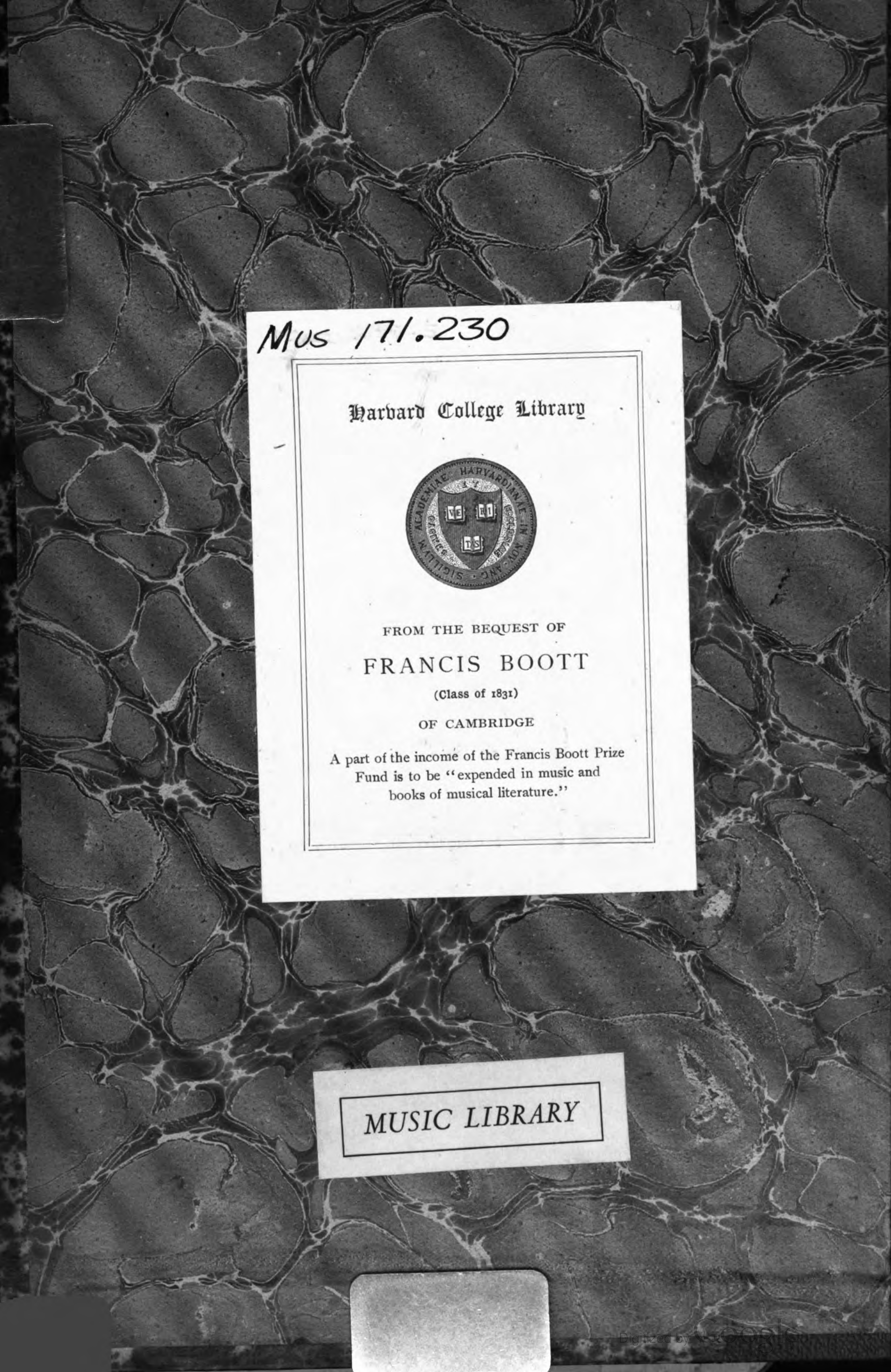
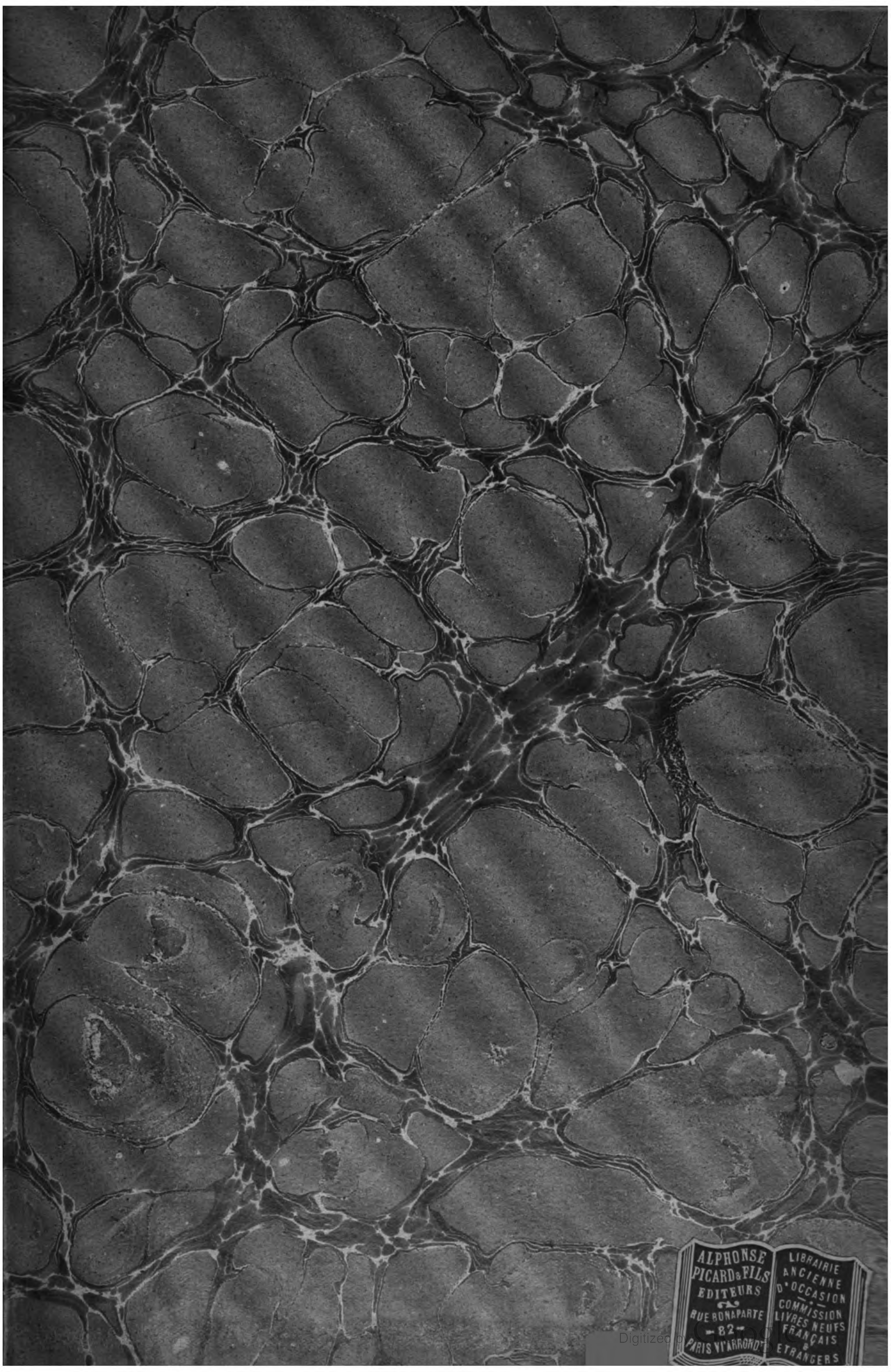

Digitized by Google



Mus 171.230
Harvard College Library
FROM THE BEQUEST OF
FRANCIS BOOTT
(Class of 1831)
OF CAMBRIDGE
A part of the income of the Francis Boott Prize Fund is to be "expended in music and books of musical literature."
MUSIC LIBRARY


ALPHONSE
PICARD & FILS
EDITEURS
RUE BONAPARTE
82
PARIS VI ARROND
LIBRAIRIE
ANCIENNE
D'OCCASION
COMMISSION
LIVRES NEUFS
FRANÇAIS
&
ETRANGERS

LA

CANTILÈNE ROMAINE

ÉTUDE HISTORIQUE

PAR

GEORGES HOUDARD



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33

TURIN
BOCCA FRATELLI
3, VIA CARLO ALBERTO

1905

A MES FIDÈLES AUDITEURS

A LA SORBONNE

PENDANT LES ANNÉES 1902-1903-1904

Hommage de sincère sympathie.

GEORGES HOUDARD.

Juillet 1905.



PREMIÈRE PARTIE

PRÉLIMINAIRES

Considérations générales. — Position de la question. — Mise au point des éléments de la discussion.

Considérations générales. — L'art musical est UN dans son essence. Susceptible de se révéler sous mille formes diverses, il ne cesse pas un instant d'être toujours lui-même, l'Art musical, l'art avec un grand A. La filiation des formes musicales est certaine; elle est inéluctable même. Le chant dit grégorien est obligatoirement l'un des états momentanés d'une évolution incessante de l'art.

A peine une forme a-t-elle pris possession de la faveur du public que déjà une forme nouvelle et dérivée se laisse entrevoir; bientôt elle aura absorbé celle qui lui donnait naissance.

C'est un fait, et contre un fait rien ne prévaut. Depuis vingt cinq siècles l'art musical est en progression constante; pendant vingt-cinq siècles encore la progression peut suivre son cours, et ainsi toujours.

Il s'agit, en définitive, de retrouver par déductions la forme musicale *constituant l'un des anneaux de cette chaîne ininterrompue* qui relie le passé musical le plus lointain au présent le plus immédiat, et dont l'*existence fut historiquement possible* à telle époque précise.

L'école de Solesmes, en imaginant de sa propre autorité une forme d'art prétendument grégorienne, historiquement inadmissible comme état momentané de l'art musical à l'époque réellement grégorienne (VIe au IXe siècle), s'inscrit donc en faux contre l'existence d'un fait que le présent opuscule a pour but d'établir; et le système qu'elle a cherché à nous imposer — à la faveur des ténèbres de l'ignorance générale — apparaîtra un jour comme la plus colossale mystification archéologique du XIXe siècle.

***

L'art dit grégorien, dont à grands traits, — le cadre de cet opuscule ne permettant pas davantage — nous allons esquisser les origines historiques et les caractéristiques théoriques, n'a, sauf pour la suite des notes constituant la

mélodie (1), rien de commun avec le chant bénédictin actuel, simple fantôme substitué — grâce au succès passager d'une réclame devant laquelle tout devait plier — à une forme musicale palpable qu'il suffit d'approcher et de regarder en face pour en définir les traits saillants.

Le procédé à employer dans cette recherche est connu, il est à la portée de chacun. Il suffit de s'abstraire d'abord de tout système préconçu, et j'appelle système préconçu autant le système bénédictin vaguement oratoire adéquat à une prière chantée vaguement balbutiante que le système mensuraliste moderne, mesurant rigoureusement, à la moderne, des mélodies écloses dans un milieu ignorant ce procédé. — Il est nécessaire ensuite de lire les textes qui nous sont parvenus, mais *en les replaçant à leur époque, dans leur milieu*, comme les témoins irrécusables d'une culture léguée *nécessairement* par les artistes des générations antérieures (2) ; et, enfin, tenant compte de la filiation générale, historiquement établie, des théories successivement en faveur au cours des siècles, on déduira *logiquement* ce que fut, à l'époque de l'évolution de l'art qui nous occupe, la forme particulière objet de la présente recherche, en l'espèce l'art dit grégorien.

A ceux, très nombreux, qui ont pressenti la nécessité de cette filiation soit au nom du goût, — critérium de second ordre, d'ailleurs — soit au point de vue plus spécial des exigences de l'histoire, nous croyons en toute conscience apporter les éléments d'une appréciation raisonnée des faits.

Position de la question. — Tranchée en principe, quant à la mélodie, par S. S. Pie X, il faut reconnaître loyalement que la question du rythme grégorien — la seule intéressante, puisque le rythme, c'est la vie de toute mélodie — reste toujours en suspens pour ceux qui ne peuvent en conscience se déclarer satisfaits d'une restauration réduite à une amélioration (3) de l'exécution vocale du chant sacré. Cette façon d'envisager les choses laisse même parfaitement indifférents ceux qui rêvent une restauration *intégrale*, à la supposer viable, et *impeccable*, à la supposer possible, de l'art musical d'avant l'an mille.

Que désire en réalité S. S. Pie X ?

(1) Encore convient-il de fixer qu'on ne l'admet ici *a priori* que pour ne pas égarer la discussion sur un sujet secondaire : *la forme modale des mélodies.*

(2) Reste à savoir : quels artistes, et à quelle génération, à quelle époque ils appartinrent.

(3) C'est à quoi se réduit tout le travail bénédictin considéré dans ses résultats tangibles. Le *gigantesque travail de paléographie*, mis en avant par les exploiteurs du filon bénédictin, n'a pas même eu lieu d'être commencé. La Paléographie est la science du déchiffrement des écritures anciennes (cf. Natalis de Wailly, *Traité de paléographie* (t. I, p. 1). Or ce déchiffrement et la notation qui l'a rendu lisible ont été faits dès le XII[e] siècle par les copistes-notateurs sur lignes. — Les bénédictins n'ont eu à opérer qu'un travail de *compilation* des versions différentes du chant ancien. C'est de cette compilation qu'est issue l'édition princeps de dom Pothier (Tournai, 1883.)



Ecartant et méprisant ce que les énergumènes du grégorianisme plus intransigeants que le pape lui ont fait dire, il reste deux choses très précises :

1° S. S. désire *un répertoire musical digne du culte.* Tous les genres sont admissibles s'ils sont créés en vue de l'Eglise même et *si elle les accepte comme tels,* réserve très diplomatique !

2° S. S. désire le *retour au chant antique* dit *grégorien, restauré selon la tradition,* autant du moins que l'état de la science archéologique le permet à l'heure actuelle. On n'a donc pas le droit de passer sous silence ou d'étouffer dans l'œuf l'un quelconque des travaux publiés sur la matière; sinon l'œuvre en cours ne sera que le produit d'une coterie.

Remarquons de plus que le retour à la tradition grégorienne n'est qu'une solution purement liturgique, et que, opérée de parti pris par un clan choisi, cette solution reste en dehors de l'art et de l'histoire, avec quelques fallacieuses apparences d'érudition archéologique.

Le retour à la tradition est une pensée très louable, certes, mais il y a tradition et tradition, on en compte autant que de siècles (1), que de pays, que de centres religieux (2), sans compter celles des abbayes rivales.

Une seule tradition est vraiment grégorienne, — c'est de simple logique, — laquelle ?

Peut-elle être exhumée du néant où ceux qui prétendent l'aller chercher ne font que l'enfouir plus profondément.

Tout d'abord, s'est-on jamais soucié de se mettre d'accord avec soi-même sur ce qu'il importe d'appeler « *chant grégorien* »? Il ne le paraît guère.

Résultat : une tour de Babel grégorienne à l'abri de laquelle toutes les langues techniques se confondent sans jamais arriver à s'entendre.

Fixons donc les bases de cette controverse préalable.

* * *

Sous l'étiquette « chant grégorien » l'immense majorité des catholiques, même les prêtres, englobe *tout ce qui se chante à l'église dans le genre plain-chant !* Première hérésie.

Par « plain-chant » on entend de rechef *tout ce qui n'est pas musique mesurée* du genre classique ou moderne. Deuxième hérésie.

Enfin, ce serait la tradition purement grégorienne de l'exécution de cet étrange plain-chant qu'auraient retrouvée les deux ou trois Pères bénédictins qui, à Solesmes, à l'instigation de dom Guéranger, ont cherché la meilleure version à adopter uniformément par les abbayes de l'ordre de S. Benoit. Troisième hérésie.

---

(1) V. notre opuscule « *la question grégorienne en 1904,* où le sujet était déjà abordé de front.

(2) Cf. S. Bernard (éd. Gaume, 1839, t. I, col. 1542, § 11 : « Licet enim in vitiis omnia fere conveniant; in quibus tamen rationabiliter convenire possent, *adeo disconveniunt, ut idem Antiphonarium nec duae canant provinciae,* etc. »

En effet, 1° le « chant grégorien historique » n'est que l'une des formes musicales (1) en usage dans l'Église romaine, du VIIe au XI-XIIe siècle, ce n'est pas du plain-chant ; 2° le « plain-chant », dont l'existence est officiellement constatée au XIe siècle par Jean Cotton, n'est pas romain dans son origine et n'embrasse nullement tout ce qui n'est pas « hymne métrique ».

L'origine du plain-chant est franque et ce mode d'exécution désastreux que nos ancêtres ont employé pour chanter les mélodies dites grégoriennes a pris naissance en Gaule dès l'importation en cette contrée d'un chant fleuri trop difficile à aborder par les chanteurs et trop contraire surtout au sens esthétique des races occidentales (2). Notons, en passant, que ce plain-chant empirique fut la base d'une forme plain-chantale raisonnée employée plus tard dans la composition des chants dits communs.

3° La tradition de ce plain-chant empirique et désastreux n'a jamais été perdue depuis son apparition, attendu que c'est toujours du plain-chant informe que depuis le XIIe siècle on a chanté partout dans la catholicité.

Or, le système bénédictin n'est au fond et en surface qu'un plain-chant moins barbare, trop éthéré même, car il n'a même pas la beauté mâle du plain-chant choral des *chants communs* (v. p. 15). Ce système d'exécution ne représente donc pas la remise au jour de la tradition grégorienne pure, antérieure de cinq siècles au moins à la tradition du plain-chant replâtré que Solesmes nous veut imposer.

De ce fait, une mise au point s'impose à nous-même avant d'aborder l'exposé succinct des preuves historiques qui démentent les affirmations intéressées de l'école bénédictine.

Mise au point des éléments de la discussion. — On a dit précédemment que sous l'étiquette « chant grégorien », l'immense majorité des catholiques englobait tout ce qui, à l'église, se chante dans le genre « plain-chant ». C'est

1) V. dans la seconde partie ses origines historiques et son nom primitif.

2) Voir sur ce sujet toute la IIe partie. — E. DE COUSSEMAKER a proposé une cause seconde à cette incapacité. Elle est de peu de valeur à côté de celle que nous donnons ici et qui s'appuie sur la création des *séquences* en Neustrie, par les moines de Jumièges mis en présence du chant fleuri, et incapables de se mettre dans la mémoire ces longues arabesques vocalisées du chant oriental. Ceci prouve, en outre, que le rythme original n'avait pas suivi la même voie d'importation : la *note* était venue, non le rythme : d'où naissance du plain-chant empirique. — E. de Coussemaker propose ceci : « La tonalité moderne existait déjà au IXe siècle dans les mélodies populaires d'origine septentrionale. Certains faits sont propres à démontrer que c'est à cette tonalité qu'il faut attribuer principalement les difficultés qu'ont eues Charlemagne et ses prédécesseurs à faire adopter le chant romain par les chanteurs de sa nation. » (ART HARMONIQUE AUX XIIe ET XIIIe SIÈCLES, p. 99. Le mot « *principalement* » nous parait hors de saison. Nous ne connaissons aucun fait de cette nature, tandis que nous en connaissons un touchant les *difficultés vocalistiques* du chant romain, difficultés que l'on a surmontées... en les supprimant par l'invention des séquences. La raison de Coussemaker est donc bien de second ordre, sinon même inacceptable.

là l'hérésie première, excusable de la part des fidèles ignorant tout des choses mêmes extérieures de leur religion ; mais c'est, avant tout, l'hérésie capitale, cause des interminables discussions engagées depuis cinquante ans parmi les ecclésiastiques, puisque tandis que l'un parle de « chants communs », l'autre répond par « chants fleuris ». C'est également l'hérésie monstrueuse, parce qu'elle est volontaire, sanctionnée par l'école de Solesmes, puisque son système d'exécution arbitraire a coulé dans un même moule « plain-chant » toutes les formes, si diverses cependant, des genres de mélodies successivement introduites dans les offices au cours des siècles.

Et comment les fidèles ne croiraient-ils pas, de bonne foi, au plain-chant grégorien monostyle, uniforme, monotone, quand un ordre réputé savant en archéologie les précède dans la voie de l'erreur consciente (1) ?

*
* *

Qu'entendait donc autrefois et qu'entend encore aujourd'hui un catholique assistant aux offices complets d'un dimanche pris au hasard dans le cours de l'année liturgique ?

Les nombreux chants exécutés au chœur se répartissent en quatre classes principales, plus des chants adventices, bâtards, pour deux autres classes restant en marge du rituel ordinaire. Le tout, réuni en un *cantatorium*, forme le répertoire musical de l'Eglise romaine.

On distingue :

1° Des PSAUMES : chants syllabiques dans lesquels l'accent tonique du texte paraît avoir joué un rôle prépondérant quant à l'inflexion rythmique du débit musical (abstraction faite des formules typiques, rythmées musicalement, des intonations, médiantes et finales). Ce genre de musique tient du plain-chant par la déclamation musicale, et de la déclamation pseudo-oratoire par l'accentuation du texte chanté (2).

Ce n'est ni du plain-chant pur, ni et encore moins du chant dit *grégorien*, car cette forme d'art est antérieure de plusieurs siècles à l'éclosion de la cantilène dite grégorienne.

2° Des HYMNES : chants métriques, mesurés selon la pure tradition de

(1) Voir, par exemple, dans le *Dict. d'archéologie chrétienne*, de dom Cabrol, en cours de publication, chez Letouzey et Ané, l'article « *Accent* » (fascicule I). Les Bénédictins et leurs amis existent seuls ici-bas ! — Voir la bibliographie à la fin de l'article. Il n'y a pas, paraîtrait-il, d'autres ouvrages sur cette question, hors ceux de l'école bénédictine !

(2) C'est bien là le chant spécifié par S. Augustin (*Conf.*, l. X ; cap. XXXIII ; P. L. M., t. XXXII, col. 800), parlant du mode de récitation psalmique en usage à Alexandrie du temps de S. Athanase, IIIe/IVe s. — On a dit que c'était un mode local, isolé ! N'est-ce pas plutôt une référence isolée qui nous est conservée d'un usage général ? On n'a pas su discerner dans le mot « *psalmus* » les deux cultures diamétralement opposées l'une à l'autre, cachées sous le même terme générique. — Voir p. 25 et suiv. l'explication particulière de ces faits de tout premier ordre historique.



l'antiquité classique gréco-latine ; très proches parents, rythmiquement, de l'art musical syllabique mesuré moderne, mais beaucoup plus de l'ancienne hymnographie grecque.

Ce n'est encore ni du plain-chant, ni du chant dit grégorien, c'en est même la négation formelle. Pourquoi les bénédictins l'ont-ils coulé dans le moule uniforme auquel on faisait allusion plus haut ?

3° Des CHANTS dits COMMUNS (1), au nombre de cinq : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus*. Voilà le plain-chant véritable, raisonné, voulu tel, syllabique à notes toutes égales, — base officielle de toute la culture plain-chant subséquente du XIe au XIXe siècle, — et remontant en tant que chants organisés à l'époque où le plain-chant empirique frank avait établi le genre d'une façon quasi officielle en Occident. Ces cinq chants, sous cette forme rythmique voulue, sont peut-être, et probablement même, la première manifestation *originale* liturgique de ce style barbare duquel est issu plus tard le « choral ».

4° Des CHANTS dits PROPRES, au nombre de cinq : *Introït*, *Graduel*, *Alleluia* (remplacé par le *Trait* en temps de pénitence), *Offertoire* et *Communion*. Voilà le chant fleuri, dit plus tard *grégorien véritable*, exubérant plus ou moins (selon le degré de la fête et le genre de l'œuvre), chant essentiellement traditionnel, remontant aux origines mêmes du christianisme et venu en droite ligne (en tant que genre de musique) des synagogues juives. Répertoire oriental revu, corrigé, refondu, centonisé, élagué, réformé, adapté, selon les besoins nouveaux du culte chrétien, et, au cours des siècles, selon les besoins de la constitution des nouveaux offices.

Ces divers chants n'ont été officiellement exécutés en *planus cantus*, et partout ainsi, qu'à dater du XIe siècle, à l'imitation des chants communs.

Nous disons « partout » pour bien spécifier qu'en Gaule ils étaient déjà et avaient toujours été, d'ailleurs, exécutés en *planus cantus* pour les causes déjà énoncées plus haut.

A ces quatre classes officielles du chant ecclésiastique s'ajoutent les deux suivantes de fort mince importance au point de vue religieux, mais de grand intérêt au point de vue profane, puisque on peut les considérer comme les génératrices des premières manifestations du théâtre religieux !! du bas moyen âge. Ce sont :

5° Les PROSES : chants mesurés, populaires quant au rythme musical facile, populaires à l'égard des idées exprimées par le texte. Ce n'est ni du plain-chant, ni du chant dit grégorien.

6° Les SÉQUENCES : chants bâtards et de transition. Sortes de pièces musicales tenant du plain-chant par la forme rythmique empirique et de la musique

(1) Ainsi appelés parce qu'ils sont, en tant que *texte*, communs à toutes les messes chantées dans l'année.

populaire par la tournure d'esprit et par le but poursuivi par les glossateurs. Ce n'est encore ni du plain-chant pur, voulu tel, ni et encore moins du chant grégorien.

Comment se fait-il que, dans les livres bénédictins, notations, théories, etc..., ne fassent qu'un TOUT d'un tel répertoire? En vertu de quelle investiture s'est-on permis d'agir de la sorte? Au regard de la vérité historique avait-on le droit de nous tromper, nous catholiques, d'aussi désinvolte façon ?

Il y a, en résumé, une distinction urgente à établir entre le *planus cantus* original des « chants communs », et le *planus cantus* empirique des « chants propres grégoriens ».

Les chants communs ont été composés en *planus cantus* à dater du XIe siècle très probablement (réserve faite pour un leit motiv antérieurement en usage et pris pour thème à développer). Leur exécution selon ce style est conforme à leur essence. Ils sont « *chorals* » légèrement fleuris, souvenir de la mélodie grégorienne, type traditionnel du beau chant sacré du VIIe siècle, et, tels quels, possèdent une beauté intrinsèque qu'une longue accoutumance a sanctionnée et que l'on ne peut leur refuser. Ce sont ces chants qui, *pris pour du chant grégorien* par les artistes du siècle dernier, ont excité leur enthousiasme. L'enthousiasme était de mise. Les œuvres restent ce qu'elles sont. L'étiquette seule est fausse. L'appel fait par les bénédictins à cette consécration laïque en faveur de la mélodie grégorienne n'a donc plus à être mise en avant.

En effet, le chant grégorien pur, fleuri du VIIe siècle (et siècles suivants), exécuté en *planus cantus* bénédictin, est une insanité. C'est du Bach exubérant, misérablement ânonné par quelque professionnel incapable, minaudant, ignorant le style de l'œuvre et prenant à témoin de la beauté du « style de Bach » les témoignages donnés par les maitres de l'orgue du XIXe siècle à l'œuvre authentique, mais que notre ignorant applique à sa niaise exécution personnelle !

Cette distinction — qui, à notre humble avis, et sans même être entré dans l'étude historique qui doit suivre, condamne irrémédiablement l'œuvre de Solesmes, — nous a paru urgente à établir pour répondre par anticipation à une objection prévue et déjà formulée d'ailleurs en ces termes : pourquoi le style qui convient aux uns (les chants communs) ne saurait-il convenir aux autres (les chants fleuris propres), puisque c'est la même idée qui a fait éclore la même prière à toutes les époques?

Nous croyons avoir mis en relief la cause majeure de l'incompatibilité des deux styles. L'histoire que nous allons aborder montrera que le style fleuri n'est pas éclos sous l'empire des mêmes « pensées chrétiennes » qui ont pu présider à l'éclosion de telle ou telle œuvre du VIIIe ou du IXe siècle.

DEUXIÈME PARTIE

NOTIONS HISTORIQUES

Position de la question historique. — Le chant chrétien est-il un chant original latin? — Son origine est hébraïque. — Le style oriental seul a survécu. — C'est un chant latinisé, non un chant latin.

Position de la question historique. — Nous avons attribué le qualificatif « chant grégorien » aux cinq chants propres, fleuris, de l'office, et nous avons revendiqué pour eux seuls la propriété du terme générique (1).

Y sommes-nous autorisé historiquement?

Tout d'abord une preuve morale, que nous ne sommes pas seul à faire cette attribution.

La discussion n'a jamais porté que sur le rythme de ces chants fleuris, et la preuve évidente qu'on les regarde bien comme seuls grégoriens (terme générique), c'est que les manuscrits publiés à titre de documents de combat, les manuscrits n°s 339 et 359 de Saint-Gall et le n° 121 d'Einsiedeln, ne contiennent en principe que ces chants fleuris! La conclusion s'impose donc quelque peu : les chants fleuris sont seuls en cause grégoriennement parlant.

Des preuves de fait sont plus précieuses; les voici.

Le chant grégorien tire son épithète de « grégorien » de ce que saint Grégoire Ier le Grand l'*aurait* centonisé, réformé, etc...

Peu importe le rôle vrai ou supposé, personnel ou nominal de saint Grégoire en cette occurrence; son nom reste traditionnellement acquis à l'œuvre. Or saint Grégoire était pape de 590 à 604.

A-t-il présidé en quoi que ce soit à l'éclosion ou à la réfection des cinq autres sortes de chants admis dans le répertoire?

1° Les psaumes syllabiques ne sont pas fleuris, leur forme était fixée bien avant le VIIe siècle. Pas de réformes à faire à leur endroit.

2° Les hymnes existaient sous une forme classique dès le IIIe siècle (et

(1) Les antiennes *fleuries*, les répons *fleuris*, etc., rentrent dans la même catégorie. Il n'y a pas lieu à discuter sur ce point. Les antiennes syllabiques rentrent dans la catégorie du simili plain-chant, bien qu'au début elles devaient être purement musicales dans leur texte original.

même bien avant le IIIe siècle, si l'on faisait intervenir la filiation du genre). Leur forme était à l'abri d'une retouche, et elle n'était pas fleurie!

3° Les proses ne sont pas latines; elles sont postérieures à saint Grégoire.

4° Les séquences sont neustriennes et datent au plus tôt du VIIIe siècle. Saint Grégoire ne peut donc les avoir connues!

5° Les cinq chants communs ne datent sous leur forme actuelle que du XIe siècle.

Que reste-t-il? Les cinq chants fleuris, seuls susceptibles de porter l'épithète conventionnelle.

Ceci étant reconnu, et toute recherche concernant les autres chants étant écartée, d'où viennent nos mélodies fleuries?

Sont-elles empruntées à une source primitive *inconnue?* Sont-elles un produit latin pur du christianisme lui-même, ou le produit d'une refonte d'un genre ancien?

Mais, tout d'abord, il nous faut une base d'investigation et nous n'en voyons d'autre que celle qui nous sera donnée par la nature même des textes sacrés accompagnant les mélodies en question.

*
* *

Historiquement, le christianisme est issu du judaïsme; les Livres Saints sont restés, dans l'une et dans l'autre religion, comme un patrimoine commun; le chant du *texte* des psaumes davidiques est un autre lien entre elles, puisque le chant des psaumes davidiques formait le fonds du répertoire hébraïque, comme il forme encore, en partie (1), le fonds du répertoire chrétien latin.

Le problème, ainsi élargi, se pose définitivement :

« Le christianisme primitif persécuté pendant les trois premiers siècles et luttant aux IVe et Ve siècles contre les hérésies sans cesse renaissantes :

1° A-t-il pu créer, sinon même songer à créer un art original purement chrétien, sans attache aucune de style (2) avec aucun autre système musical connu?

— Si oui, quel est cet art?

— Si non, quel est l'art emprunté?

2° A-t-il, au contraire, adopté la mélodie hébraïque authentique, — qui accompagnait le texte psalmique dans les cérémonies hébraïques, — conjointement avec le texte sacré qui lui servait de thème rythmique littéraire?

(1) Les cinq chants fleuris propres empruntent en majorité leur texte au psautier, mais, par psaumes, terme générique, il ne faut pas confondre les *psaumes syllabiques* des vêpres (voir cl. 1°, p. 13) avec les *psaumes fleuris* qui sont nos cinq chants propres (voir cl. 4, p. 14). La distinction n'est subtile qu'en apparence; au fond, elle est radicale.

(2) Ce serait l'art révélé selon le dogme bénédictin!

— Si oui, nous serions en possession d'un chant hébraïque?

— Si non, qu'est devenu ce chant hébraïque et par quel chant nouveau, chrétien, l'a-t-on remplacé?

3° N'a-t-il pas simplement conservé, par respect pour une tradition séculaire et vénérable, et pendant un laps de temps à définir, la mélodie hébraïque primitive qu'il aurait ensuite peu à peu latinisée, au point de n'en conserver finalement que la *forme rythmique vocalisée,* étrangère à l'Occident? forme rythmique qu'il aurait christianisée en quelque sorte par une retouche volontaire et nécessaire, étant donné le but nouveau que la mélodie ainsi retouchée était destinée à remplir dans le rituel latin.

— Si oui, le chant latin serait bien réellement oriental dans sa forme vocalisée, et, à supposer que l'on veuille de bonne foi restaurer le chant fleuri selon sa pure tradition, ce ne peut être qu'en lui rendant ce caractère oriental exubérant.

— Si non, que signifient ces retouches historiquement connues comme ayant produit, en fin de compte, le chant dit grégorien actuel?

La détermination du style dit « grégorien » dont la connaissance exacte, d'après l'histoire, doit être à la base d'une restauration sérieuse et définitive de l'art musical chrétien, ne peut se faire jour que comme une déduction presque mathématique tirée de l'examen des faits connus concernant chacun des trois points que nous venons de mettre en relief.

---

§ Ier

Le chant chrétien est-il un chant original latin?

Lorsqu'on parle du christianisme primitif, on perd trop souvent de vue qu'il y eut deux branches dans la famille chrétienne des quatre premiers siècles : la branche orientale, sœur aînée de la branche occidentale, toutes deux issues d'une même souche : le judaïsme.

Ce que la branche aînée a pu réaliser dans le domaine musical, grâce à des circonstances particulières, exceptionnellement favorables, locales même, la branche cadette, placée dans un milieu tout différent, n'a pu songer à le tenter.

C'est ce que, en quelques pages, il convient d'établir. Les conséquences de ces situations respectives sont d'un grand poids dans la balance de notre jugement.

La vieille religion hébraïque était encore dans toute son intégrité au début de l'ère chrétienne. Les pompes du Temple n'étaient plus aussi brillantes qu'elles le furent à l'époque qui précéda la captivité (600 av. J.-C.), mais les rites étaient observés. Au-dessous du rituel du Temple on trouvait celui de la Synagogue, et l'on sait que ce rituel était naturellement différent de celui du Temple : les moyens étaient réduits ici à une plus simple expression (1). La même différence existe dans le rituel catholique entre les pompes de Saint-Pierre de Rome, office pontifical, et celles plus réduites de la modeste église paroissiale.

Le christianisme prend naissance à Jérusalem au sein du monde juif, formaliste à l'excès. L'enseignement du Christ est tout moral et tend, entre autres choses, à inculquer dans l'esprit du peuple qu'on n'est pas quitte envers le Créateur lorsqu'on s'est acquitté de certaines obligations matérielles.

Remarquons dès l'abord que c'était heurter de front le formalisme juif et tout autant le formalisme romain. Or la Judée était province romaine. On sait, de plus, la haine et le mépris que tout Romain « bien pensant » professait pour tout ce qui était juif. Tacite laisse assez percer ce mépris lorsque, en parlant de la campagne de Titus (2), il fait allusion à ces usages tant civils que religieux des Juifs. Pour les chrétiens c'est pire encore : ce sont, paraît-il, « des malheureux abhorrés pour leurs infamies ».

---

(1) L'exposé plus complet de cette situation trouvera place dans l'ouvrage complet dont cet opuscule n'est qu'une très succincte réduction.

(2) Cf. Tacite, *Histoires*, L. V., cap. 5.

Les ferments d'agitation ne faisaient donc pas défaut, étant donné cet antagonisme suscité, par la propagande de la nouvelle doctrine, entre les tenants des anciens usages et les néophytes chrétiens. On trouve, en effet, inimitié de vaincus à vainqueurs entre Juifs et Romains, inimitié religieuse entre Juifs et chrétiens (1), et de tous deux réunis contre la religion romaine. Titus mit tout ce monde d'accord, par la ruine de Jérusalem (an 70), rasant le Temple, mettant à mort la majeure partie de la population restée à son foyer, déportant une partie du reste ; et bientôt une nouvelle ville, Ælia Capitolina, s'élèvera sur les ruines de la Cité sainte (2).

Dès ce jour Juifs et chrétiens ne forment plus un même peuple divisé en deux camps religieux ; ce ne sont plus que des malheureux (mot juste cette fois) errants, livrés à eux-mêmes et en butte à l'animosité universelle, les uns parce que juifs, les autres parce que chrétiens, et comme tels, tous deux, rebelles à la religion de l'Empire. Jamais, en effet, les autorités romaines n'ont vu dans le christianisme autre chose qu'un attentat contre la religion d'Etat. La Rome des Césars était trop pourrie moralement pour s'occuper de dogmes religieux. Sa philosophie avait des horizons bornés, et cela est si vrai que Rome accueillit sans sourciller les religions païennes étrangères quand elles se greffaient aisément sur les différentes formes particulières du culte rendu à telle ou telle divinité reconnue officiellement.

Un seul lien rattachait et rattachera toujours chrétiens et Juifs, c'est la connaissance et la conservation séculaires d'une même instruction théologique fondamentale contenue dans les livres de l'Ancien Testament.

Aussi une seule chose subsistait-elle immuable : la récitation des textes sacrés, soit sous la forme de chants (psaumes, hymnes, cantiques), soit sous la forme de lectures (les prophètes et la loi).

Les lectures et les chants alternaient les uns avec les autres dans un ordre fixé et constituaient *ipso facto* une liturgie, c'est-à-dire un ensemble de pratiques définies célébrées en commun.

Nous n'avons pas à nous occuper des lectures. Elles n'ont d'importance que par la place qu'elles occupaient dans l'office, et cette place, parfaitement connue d'ailleurs, nous permet d'identifier les chants chrétiens qu'elles encadrent avec les chants israélites qui leur correspondaient primitivement.

En Orient, les usages liturgiques musicaux du judaïsme se sont donc trouvés à la fois, et naturellement par la force des choses, tradition d'un rituel bon à conserver pour partie et fondement possible d'un développement entrevu par les organisateurs du culte chrétien en possession de ce même rituel primitif. Et ceci grâce aux textes psalmiques restés, dans l'une et l'autre religion, le codex littéraire des textes chantés ou à chanter. Et c'est bien réellement par

(1) Certains auteurs la nient.

(2) Elle reprit son nom sous Constantin seulement.

ce canal que les traditions musicales hébraïques ont été versées dans la pratique musicale du christianisme oriental d'abord, puis livrées par celui-ci au christianisme occidental vers le milieu du IVe siècle environ.

Les courants d'infiltration sont connus. Nous en fixons nous-même trois principaux : le courant *septentrional* de Jérusalem vers Constantinople et la Germanie par Antioche et Césarée (de Cappadoce), d'où un courant dérivé s'est porté de Constantinople vers Milan et Agaune (Saint-Maurice en Valais, Suisse); l'*occidental* de Jérusalem vers Rome et la Gaule Narbonnaise; le *méridional* d'Antioche vers l'Egypte et la grande Grèce, vers la Numidie et l'Espagne. Dans la suite le courant germanique descendit en Gaule et jusqu'en Espagne, pendant que les Goths retour de Cappadoce apportaient de nouveaux éléments de confusion liturgique d'Orient en Italie, puis en Gaule et en Espagne, qui pour la troisième fois se trouvait visitée.

Puisque la suite des idées nous a entraîné sur cette voie, donnons immédiatement en un court tableau l'effet produit par cette marée montante des usages liturgiques.

Filiation des usages liturgiques chrétiens

Jérusalem
Antioche
Rome
Egypte
Césarée
Grande Grèce
Numidie
Constantinople
Rome
Espagne
Germanie
Milan
Lyon
Gaule
Gaule Narbonnaise
Agaune
Chalon-sr-Saône
Remiremont
Luxeuil
Irlande
St-Denis (VIIe s.)
Angleterre
Espagne

On remarquera que les relations et influences des styles d'architecture du Bas-Empire ont suivi les mêmes voies d'infiltration.

On a dû déjà se pénétrer de cette pensée qu'au milieu des troubles politiques qui ont bouleversé le monde romain pendant les trois premiers siècles, les chrétiens n'ont pas même pu penser à créer un répertoire musical, qui leur fût propre. Mais, de plus, autant en Orient le christianisme put, au point de vue philosophique *et toutes proportions gardées*, se développer librement dans un milieu habitué de longue date à la discussion des dogmes neufs ayant un objectif religieux, autant, en Occident, il eut à lutter contre l'esprit du milieu politique qu'il était d'ailleurs appelé à transformer un jour à son profit.

En Occident (latin) le christianisme était une protestation vivante contre un état social en décomposition ; en Orient, il était une efflorescence parallèle. Ici il prenait racine sur un terrain à renouveler de fond en comble ; là sa germination trouvait un sol amendé préparé à le recevoir et à le vivifier.

En Occident, on s'organisait pour la lutte en vue d'une suprématie morale à obtenir de vive force au besoin ; en Orient, on discutait surtout la portée et le sens de l'enseignement renouvelé.

La chute de l'Empire romain permit au christianisme latin de se substituer sans coup férir à la hiérarchie civile du gouvernement, trop affaibli pour s'y opposer, et de devenir le catholicisme administratif que nous connaissons : puissance politique formidable, produit naturel de l'esprit latin essentiellement organisateur et dominateur, protecteur des arts, mais non producteur. L'Orient, au contraire, suivant la pente naturelle également de son caractère et de ses penchants au mysticisme rêveur, s'est attaché au dogme pour le dogme lui-même.

D'où un traditionnalisme et un formalisme invétérés dans ces pays d'Orient déshérités à tant d'égards ; en Occident, un évolutionisme et un opportunisme jamais satisfaits.

Cet état mental si différent entre les deux familles chrétiennes donne la clé de l'énigme grégorienne.

Alors que les Orientaux n'ont fait, sur place, que développer dans un sens chrétien le répertoire musical juif qui fut leur première culture nationale artistique au point de vue religieux, lequel ne nécessitait aucune retouche de fond, on voit l'Occident moralement obligé d'accepter, avec le nouveau culte, une littérature sacrée toute nouvelle ; et, l'acceptant, la littérature musicale qui l'accompagnait se trouva du même coup importée sans rencontrer, au début, d'autres obstacles à sa diffusion, si ce n'est, d'une part, le trouble profond causé par les persécutions dévastatrices des communautés naissantes ou déjà prospères, et, d'autre part, le manque d'unité de vues de tous ces missionnaires syriens plus occupés de prédication morale que de vulgarisation artistique.

C'est au sein d'un tel imbroglio, (dont on se rend aisément compte à dis-

tance), que la nécessité d'une liturgie uniforme, au moins dans ses grandes lignes, se fait sentir et s'impose à l'esprit des chefs de la chrétienté; et la revision des apports hétéroclites va prendre à Rome, centre administratif dejà reconnu moralement par les évêques des grands diocèses, une direction qu'elle suivra pendant trois siècles (du IVe au VIIe siècle). On respectera la forme musicale traditionnelle orientale par égard pour son origine sacro-sainte, mais la nécessité plus impérieuse d'adapter la mélodie aux nouveaux dialectes obligera à des remaniements. C'est ainsi seulement que l'on peut expliquer les travaux attribués aux pontificats de saint Léon Ier, saint Gélase Ier et saint Grégoire Ier.

L'Occident frank, toujours plus en dehors du mouvement des réformes. subira les importations de formes musicales contradictoires, toutes issues d'une même source, mais nos chanteurs, dont les aspirations nationales sont aussi respectables que toutes autres, se montreront réfractaires à l'exécution de ce chant de « MUEZZIN » déroulant ses vocalises en arabesques interminables, réjouissantes pour une âme rêveuse ayant le temps de rêver — et surtout le goût de rêver, — mais franchement antipathiques à notre culture intellectuelle franque, laquelle, on le sait, aime aller droit au but et veut comprendre.

Or nos chanteurs franks, ne pouvant exécuter de telles fantaisies vocales, inaptes même à les goûter esthétiquement — comme nous modernes d'ailleurs — on ne doit pas être surpris de l'affront qui leur fut réservé à Rome en présence de leur empereur, Charlemagne. On connaît l'historiette devenue lieu commun des compilateurs à court d'instruction.

L'Occident reçut donc de l'Orient cette culture musicale parce qu'elle accompagnait le texte liturgique officiellement accepté, et surtout parce que rien, en nos contrées, ne pouvait en tenir lieu au début. Dans la suite même, aussitôt que nos ancêtres purent substituer leurs propres productions à ces legs malencontreux, ils ne s'en firent pas faute, si peu faute même que la culture orientale primitive fut presque étouffée sous la frondaison musicale franque des tropes, proses, etc.

En quoi consistait ce répertoire oriental auquel nous faisons sans cesse allusion ?

Nous ne citerons ici que les faits matériels concernant ce répertoire ; les détails seront donnés dans le paragraphe suivant.

En Orient, on chantait des *psaumes* et des *cantiques*.

On a fait un emploi souvent si peu raisonné de ces termes fondamentaux qu'il en est résulté une confusion presque inextricable lorsqu'il s'agit de faire comprendre le sens exact de chacun d'eux.

Il est question ici de :

1° PSAUMES DAVIDIQUES, tous les écrits des Pères le certifient, exécutés sur une cantillation soit très simple — telle que celle en usage à Alexandrie et

dont parle saint Augustin — soit très ornée, et c'est là la vraie forme primitive du chant chrétien fleuri emprunté à l'usage hébraïque.

2° CANTIQUES « *psalmi idiotici* », hymnes composées par des néophytes pour mieux faire pénétrer dans l'esprit des masses populaires moins cultivées la connaissance des vérités fondamentales de la nouvelle religion (1).

Ces deux formes désormais tranchées et typiques du répertoire chrétien suivront, dans les siècles postérieurs et jusqu'à nos jours, une marche parallèle sans jamais se confondre. L'une, les *psaumes fleuris* (cinq chants propres), prendra un jour le surnom usurpé de *mélodies grégoriennes;* l'autre, les *hymnes*, dont le type ambroisien restera pour nous le modèle parfaitement imité de la littérature classique.

En Occident, on ne trouvera que ces deux formes de chant pendant les premiers siècles.

Il résulte de ce très court résumé que le chant dit grégorien a une origine antérieure d'au moins cinq siècles au pontificat de saint Grégoire le Grand, et que l'Eglise romaine n'a pas créé — au sens exact du mot — une forme d'art spéciale à elle-même sans attaches avec aucune autre forme musicale connue. Son répertoire vient de l'Orient syrien.

Nous avons à rechercher désormais si ce répertoire est resté sans retouches.

(1) Mgr Batiffol a très heureusement présenté en raccourci le tableau d'une partie de la culture primitive chrétienne. (*Histoire du bréviaire romain*, p. 9 et suiv. Paris, Picard et fils, éditeurs.)



§ II

Le chant chrétien d'origine orientale est-il resté pur sous sa forme hébraïque primitive?

Si l'on se contentait d'apparences très captivantes à première vue, il n'y a pas de doute que l'on pencherait en faveur d'une affirmation de principe.

Comment, en effet, ne pas céder à la tentation de répondre : Oui, le christianisme a adopté la mélodie hébraïque conjointement avec le texte des psaumes qu'elle mettait en relief ? Qu'on en juge.

1° Les rubriques hébraïques inscrites en tête des psaumes, et spécifiant le mode d'exécution traditionnelle de chacun d'eux, sont restés pendant des siècles accolées comme sous-titres aux psaumes chrétiens (1) telles qu'elles figuraient en tête des psaumes hébraïques, quoique l'emploi et le mode d'exécution aient totalement changé en passant du rituel juif dans le rituel chrétien. Saint Hilaire (ɪvᵉ s.), saint Jérôme (vᵉ s.), saint Augustin (vᵉ s.), Cassiodore (vɪᵉ s.), nous ont heureusement conservé le sens traditionnel de ces rubriques et jusqu'à eux la tradition du sens antique n'avait pas varié. Le fait seul importe ici, sans quoi nous ne le citerions pas.

2° Ne voit-on pas que les « *chants des degrés* (2) » sont tous restés dans la liturgie chrétienne « *chants graduels* », venant en droite ligne du service religieux des synagogues juives. Ces chants, dit M. l'abbé Duchesne, sont la plus ancienne représentation du psautier davidique (3). Nous nous empressons de dire que la similitude des termes génériques n'est pour rien dans ce que nous pensons à cet égard.

3° N'avons-nous pas découvert que deux des psaumes chrétiens (nᵒˢ 68 et 79 = Ps. Héb. 69 et 80), exécutés sur une même mélodie-type, étaient également chantés sur une même mélodie-type dans le rituel hébraïque ! N'a-t-on pas alors simplement conservé le chant authentique de cette mélodie hébraïque ?

La coïncidence est, pour le moins, curieuse. En tout état de cause, l'usage d'une mélodie adaptée à plusieurs textes trouve sa justification dans l'ancien rituel. Plût au ciel que l'adaptation latine n'ait pas trop souvent côtoyé l'abîme de la nullité artistique?

---

(1) Nous avons suivi dans toutes nos recherches sur les rubriques des psaumes, d'une part, l'édition de Louis Segond de l'*Ancien Testament suivant l'ordre du Canon hébraïque ;* et, d'autre part, les Commentaires sur les Psaumes par saint Athanase, saint Hilaire, etc.

(2) *Ps. Hébr.*, 120-130.

(3) *Origines du culte chrétien*, p. 161. Fontemoing, Paris.

4° La plupart des psaumes alléluiatiques hébraïques sont passés dans le christianisme sous forme de chants alléluiatiques.

5° En nous bornant au plus urgent, rappelons que jusqu'en 350 à Antioche (de Syrie), foyer liturgique par excellence du christianisme primitif, on a chanté en langue syriaque les psaumes davidiques usuels déjà en cette contrée longtemps avant l'ère chrétienne. Quelle mélodie les accompagnait dans cette langue avant notre ère, sinon celle du rituel hébraïque? Et quelle nouvelle mélodie leur a donc été adaptée du jour où la Syrie compta au nombre des nations chrétiennes?

Or ce n'est qu'en 350 que le texte grec (1) fut substitué au texte syriaque pour faciliter la diffusion du chant lui-même. Et, en effet, nous disent les anciens auteurs (2), de ce jour le chant se répandit jusqu'aux confins de l'univers.

Comment résisterait-on à la tentation de conclure — trop vite — de ces faits que le christianisme latin entrant au IVe siècle sous le pontificat de saint Damase Ier (366) en possession du répertoire chanté en Orient (3) — répertoire fleuri — est entré corrélativement en possession de la mélodie hébraïque authentique?

La réalité est moins plaisante, toutefois, car saint Hilaire de Poitiers nous y ramène sans précautions oratoires : Les psaumes latins et grecs, dit-il, ne sont pas susceptibles des chants qui leur sont propres dans la langue hébraïque (4).

Ne tombons pas maintenant dans l'excès opposé en concluant qu'il n'y a, dès lors, aucun lien entre le chant hébraïque et le chant chrétien, attendu que nous avons des preuves matérielles de ce lien (5), et l'observation de l'évêque de Poitiers ne touche que la mélodie originelle prise en elle-même, intégralement.

D'autre part, les refontes latines sont certaines! Il y avait donc un chant préexistant, lequel? Nous revenons donc au point de départ : le chant primitif hébraïque ou syrien et l'observation de saint Hilaire jointe à ce que nous avons rappelé touchant la traduction en grec du texte syriaque primitif nous met en face du travail de remaniement qui a suivi.

Nous le définissons ainsi :

1° En Orient, adaptation probable de la mélodie traditionnelle au nouveau texte, nécessitée par les exigences d'une accentuation différente du texte nouveau, grec, on l'a dit. Nous ferons remarquer incidemment que cette adaptation

(1) Par les soins de Diodore et Flavien, préfets des confrèries.

(2) Cf. THÉODORET, *Hist. eccl.*, l. II, c. 24, et SOCRATE, H. E., lib. VI, cap. 8.

(3) On sait que c'est à l'instigation de saint Jérôme.

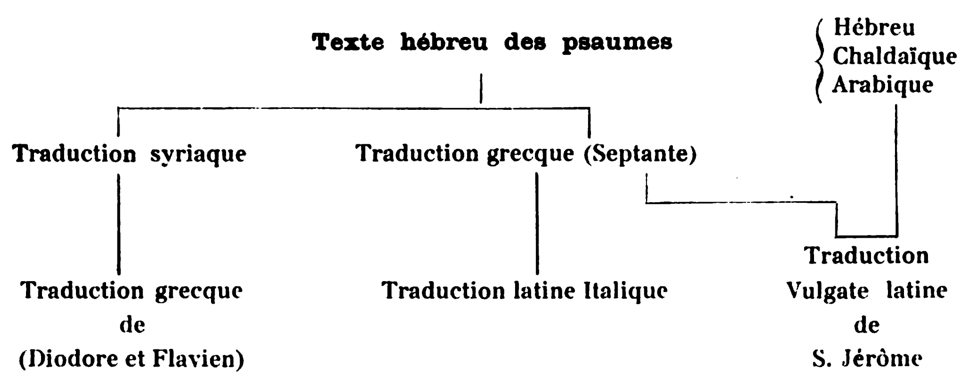
(4) SAINT HILAIRE, *Prol in psalt.*, p. 13. Ed. Paris, 1693.

(5) Voir dans le complément de cette partie, le rapprochement des formules que nous donnons.

nous met sur la trace de la date probable d'élaboration de la première notation qui a fixé le chant religieux du christianisme syrien, premier en date (1).

2° A Rome, réadaptation au texte latin de la mélodie accompagnant le texte hébraïque, syriaque ou grec, d'une version en usage antérieurement.

3° Du IVe au VIe siècle, plusieurs retouches latines probables (2), légendairement connues, mais n'en apparaissant pas moins comme inévitables pour expliquer tant les abréviations que les additions antimusicales apportées à la mélodie romaine, si on la met en parallèle avec la mélodie milanaise restée exubérante à un degré que ne connaît plus la mélodie romaine, dite grégorienne, du VIIe siècle.



En mettant de l'ordre dans les résultats de ces travaux successifs auxquels aucun plan d'ensemble n'a présidé, on est amené à fixer que : 1° la mélodie christianisée du chant primitif est hébraeo-syrienne ; 2° la mélodie primitive latine d'usage est de réadaptation gréco-latine ; 3° la mélodie dite grégorienne, résultat de refontes nombreuses, est essentiellement latine sous la réserve qui suit.

On doit constater que l'allure austère donnée au chant par la tonalité diatonique contraste souvent, violemment même, avec le caractère essentiellement lyrique de la forme mélodique vocalisée, laquelle est incontestablement orientale et rappelle à s'y méprendre (3) la cantillation ornée encore en usage de nos jours dans les synagogues juives.

(1) Nous renvoyons le lecteur au chapitre spécial de la *Notation neumatique*. L'explication serait trop longue à donner ici même.

(2) La composition des sacramentaires Léonin, Gélasien et Grégorien marquent les trois grandes étapes des réformes liturgiques. Sept pontifes sont connus pour avoir sanctionné les réfections, probablement partielles, du répertoire musical : Léon Ier, Gélase Ier, Symmaque Ier, Jean Ier, Boniface II, Grégoire Ier, Martin Ier ; sans compter les apports plus récents faits sous les pontificats byzantins.

(3) Preuve morale de sa vraie origine. C'est la restauration de cette vocalisation que nous avons soutenue dans nombre de revues comme la plus approchante de la vérité. Le style grégorien, rétabli par nos recherches, est identiquement conforme au style hébraïque, qui en est le prototype certain.

Mais encore, autant le tour mélodique oriental s'accommode aisément des vocalises — qui ne signifient rien d'ailleurs — autant la nullité, plus grande encore, de certaines vocalises romaines est parfois choquante et trahit la main d'un réformateur, étranger intellectuellement à cet art primesautier, profondément original mais quelque peu vide, il faut l'avouer, dont l'Orient est le berceau.

Derrière toute œuvre écrite, on devine son auteur, parce que le style est l'homme même. Or, derrière toute mélodie grégorienne on devine deux personnalités : l'une, celle d'un réformateur dépouillant la mélodie de ce qui peut lui rester d'original, l'autre, celle d'un exécutant se démenant pour imprimer à cette mélodie un semblant de mouvement qu'elle ne possède plus dans la grande généralité des cas, car bien rares sont les pièces restées *d'un bout à l'autre* acceptables. En ce cas spécial, le texte nous a toujours paru avoir joué le rôle de sauveteur inconscient d'une phrase mélodique prête à disparaître sous le grattoir de l'arrangeur.

Le style mélodique est, toutefois, resté le même dans les deux répertoires (juif et chrétien) ; ce style ne peut pas ne pas trahir une commune origine, et nécessairement le modèle doit être reconnu dans le type le plus pur; l'imitation, la copie, dans le type altéré. La mélodie romaine représente ce dernier.

On doit donc conclure de cette seconde recherche dans le passé musical du christianisme que la forme scolastique seule a résisté aux déformations que des mains romaines inexpertes ont fait subir au chant primitif. Cette forme était d'origine orientale, lyrique, exubérante, comme il convient à un art de soliste.

Car c'était un art de soliste et nullement *une musique populaire, pieuse et ignorant la virtuosité* (1).

Le canon XV[e] du deuxième Concile de Laodicée met à néant ces étranges assurances à trois fins : « *Non oportere præter canonicos cantores qui suggestum accendunt et ex membrana legunt, aliquos alios canere in Ecclesia.* A l'exception des clercs, qui montent à l'ambon et lisent sur les rouleaux manuscrits, nul autre n'a la permission de chanter dans l'église. »

Ce n'était donc pas un chant populaire ; il était difficile, puisqu'il nécessitait d'être lu sur un manuscrit; c'était bien le chant *fleuri* des graduels, puisqu'on le chantait à l'ambon (gradus), et rituellement le graduel est un chant solo ; enfin, si on le lisait sur un manuscrit, c'est qu'il était noté, et nous retrouvons ici une seconde allusion au fait de notation que nous avons signalé en réservant de l'approfondir en un chapitre spécial.

(1) Comme un écrivain, nouveau défenseur de l'école bénédictine, n'a pas craint de l'affirmer dans une thèse récemment soutenue pour le doctorat ès lettres.



§ III

L'origine de la forme vocalisée du chant latin est certainement hébraïque.

Après ce qui a été dit précédemment, il nous est permis d'être beaucoup plus bref sur ce dernier point.

On a vu que le chant chrétien ne se manifeste que sous deux formes réellement musicales pendant les huit premiers siècles environ : chant fleuri et chant syllabique (hymnes), aux antipodes l'un de l'autre.

L'école dite palestrinienne s'est épuisée plus tard à vouloir les concilier. Quelque talent qu'aient déployé les maitres de cette école, plus française qu'italienne, dans l'élaboration de leurs œuvres, et quelque intéressantes que soient ces œuvres, celles-ci n'en restent pas moins le produit hybride de deux arts en opposition.

L'art oriental fleuri, c'est le chant pour le chant, pour le plaisir de chanter.

L'art occidental, c'est le chant apportant à une diction claire la puissance d'expression surhumaine d'un sentiment que les mots ne sauraient rendre. Or, la vocalisation palestrinienne — terme généralisateur — est quelque peu « compassée » et liée par la marche des parties de la polyphonie. Ce n'est donc plus du chant pour le plaisir de chanter, du chant enthousiaste qui « *de tote pectore rumpit* » et néanmoins cette vocalisation trouve, et ne trouve que là, dans la tradition syro-grégorienne vraie, sa raison d'existence autant que celle de son admission dans le chant d'église. Ce n'est pas davantage du chant apportant à une diction claire des mots du texte une puissance supplémentaire d'expression pathétique, puisque le texte y est noyé sous les flots de la polyphonie, comme dans le chant grégorien antique le texte est également noyé sous les flots d'une vocalisation (1) souvent insignifiante ! C'est donc un art nouveau, transitoire, nécessaire, logiquement déduit des tentatives contrapuntiques qui l'ont précédé en Occident, se soutenant par les ressources d'une polyphonie étudiée, insoutenable à tout autre point de vue, factice même, mais ayant reçu droit d'asile à l'église parce qu'il était l'*art réputé austère* de l'époque même.

D'autre part : La forme pseudo-grégorienne n'est certainement pas occidentale ; aucune des races de nos contrées n'a pu l'aborder professionnellement. L'histoire est témoin de cette incapacité. De ce fait, elle ne peut être qu'orientale et si les latins du v[e] au VIII[e] siècle ont réussi à se l'assimiler

(1) L'accent des textes n'a donc rien à voir en cette question purement musicale.

en partie, l'histoire est encore là pour nous rémémorer que le cosmopolitisme latin est plus grec-syrien-égyptien-africain qu'il n'était franc-germain-latin pendant le même laps de temps.

De plus, l'Italie avait reçu la tradition directement des chanteurs syriens eux-mêmes, et cette tradition a subi un renouveau sous les pontifes byzantins du VIIe et du VIIIe siècles. Et, si nous recherchons dans les chants liturgiques des autres confessions religieuses la nature intrinsèque de la facture mélodique du chant officiel de chacune d'elles, nous verrons, d'un côté, que Byzantins, Coptes, Arméniens et Juifs ont connu et pratiqué de temps immémorial ce style fleuri caractéristique du génie musical des races de ces contrées, comme, d'un autre côté, le style syllabique clair, net, précis, est la marque du génie musical de l'art occidental (1).

Et voici, au sujet de l'origine orientale de la vocalisation, un fait qui, à lui seul, vaut une longue dissertation.

Pendant la période qui embrasse les pontificats des papes dits helléniques, des pièces musicales byzantines ont été introduites dans l'usage romain, on le sait. N'ayant jamais été retouchées, elles peuvent servir de type de comparaison pour juger de l'orientalisme subsistant encore dans les pièces latines antérieurement inscrites dans le *Cantatorium*. Or, si la tonalité grecque crue, dit dom Morin, frappe au premier abord et distingue ces pièces byzantines des pièces latines, par contre il est impossible de faire la *différence des styles mélodiques* au point de vue du rythme noté.

Le même rapprochement opéré entre les pièces latines et celles des liturgies arméniennes, coptes ou juives, conduit à la même conclusion. Elles dérivent donc toutes d'une même source. Laquelle ?

En étudiant de très près les mélodies du rite israélite espagnol, nous avons découvert : 1° que certains traits mélodiques existant dans nos répons de la semaine sainte, se retrouvaient notes pour notes, *groupes pour groupes*, dans quelques passages de ces pièces espagnoles ; 2° qu'une quantité innombrable de formules rythmiques hébraïques étaient identiques aux formules grégoriennes, à tel point que nous pouvions transcrire en neumes sangalliens, la presque totalité des groupes rythmiques de la mélodie hébraïque, ce que nous ne saurions faire avec nos mélodies occidentales. On sait que si le christianisme a certainement emprunté au judaïsme un certain nombre de pratiques rituelles, les israélites, eux, n'ont jamais rien emprunté aux coutumes particulières du catholicisme.

La tradition musicale s'est donc faite en sens inverse et le fait que nous venons de signaler le prouve péremptoirement. Le fleuve musical hébraïque

(1) Hymnes latines, proses, séquences neustriennes, cantiques populaires, musique profane de la renaissance, chorals religieux, drame lyrique moderne même, tout en Occident prouve cette tendance vers la clarté dans l'expression.

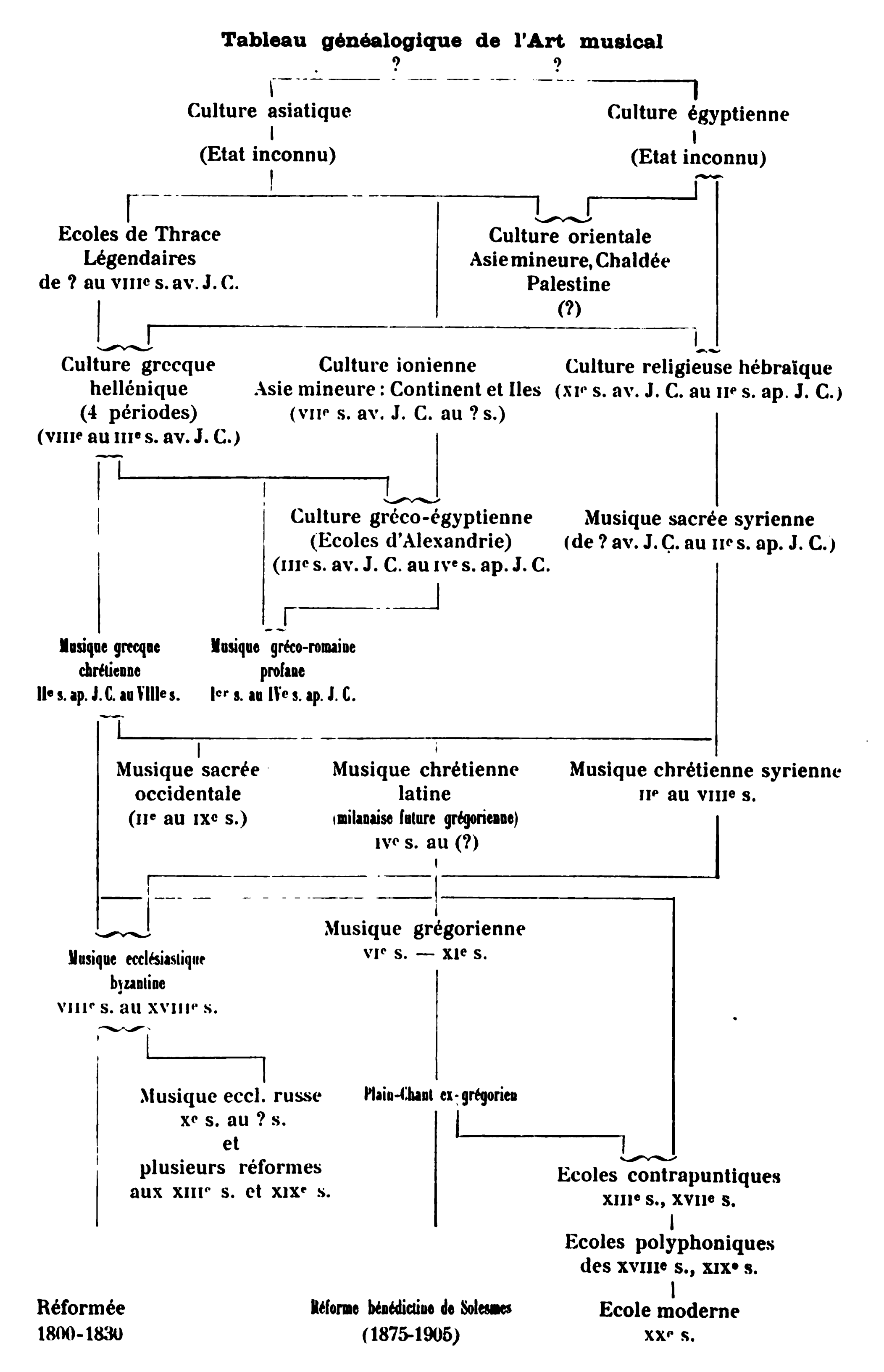


s'est donc divisé, à une époque à fixer, en plusieurs branches formant delta et portant les noms de byzantine, copte, arménienne, russe même, grégorienne, milanaise, syrienne, la plus importante de toutes, génératrice de la plupart des autres.

De cette troisième exploration du passé musical chrétien, il ressort avec assez d'évidence, on en conviendra, que le style original seul a résisté à tous les agents de désagrégation ; que ce *style* est hébraïque et qu'il s'est conservé dans la culture musicale de toutes les confessions chrétiennes à l'insu des peuples eux-mêmes, comme un témoin de la filiation des pratiques religieuses qui rattachent le passé au présent, sans solution de continuité.

NOTA. — *Comme complément de cette partie historique, nous donnons immédiatement à la suite, sous forme de pièces musicales justificatives de notre exposé, un ensemble de mélodies appartenant aux répertoires étrangers dont il a été parlé en dernier lieu.*

Tableau généalogique de l'Art musical



COMPLÉMENT HISTORIQUE

I° Pièces musicales justificatives.
II° Aperçu sur l'histoire de la notation neumatique.

I

Pièces musicales justificatives.

Une théorie valant surtout par les exemples qui la justifient, l'exemple s'impose souvent comme le premier facteur de la compréhension de l'énoncé du texte, de même qu'en marchant on prouve le mouvement, quitte à expliquer ensuite le mécanisme qui le produit.

Ayant, d'une part, deux voies ouvertes devant nous pour exposer la théorie même : 1° l'exposé des textes suivis de leurs commentaires; 2° les exemples tirés des mélodies dont la constitution technique est définie par les textes; étant donné, d'autre part, que l'origine historique du chant chrétien a été fixée précédemment, nous avons pensé bon de produire, en premier lieu, des exemples authentiques tirés des mélodies issues de la même source commune à tous les chants religieux chrétiens. La parfaite analogie de ces chants entre eux, soit partielle, soit totale, frappera davantage les yeux du lecteur et préparera son adhésion à notre explication théorique du chant grégorien.

A côté de ces pièces, empruntées tant aux autres rites chrétiens qu'au répertoire israélite, nous donnerons quelques fragments des mélodies grégoriennes telles que nous les traduisons d'après les notations neumatiques.

Le lecteur n'a pas à se soucier, quant à présent, de la théorie dont l'interprétation nous a conduit à établir ces transcriptions ; ceci est du ressort spécial de l'exposé théorique qui forme l'objet de notre troisième partie.

Qu'il veuille bien juger d'abord, *sur pièces*, c'est le mot opportun, attendu que les théories en question n'ont vu le jour que plusieurs siècles après la mise sur pied des mélodies qu'elles *paraissent* commenter.

Si nos transcriptions grégoriennes accusent la même forme stylistique que les mélodies orientales, leurs sœurs, ce sera la preuve la plus manifeste, tant de l'origine certaine que nous leur avons assignée que de la fidèle interprétation des manuscrits qui les contiennent sous le couvert des signes neumatiques.

I°. — CHANT FLEURI ISRAÉLITE

Chant de la Genèse, le soir du Sabbat, à Munich.





Remarque générale. — La caractéristique des chants fleuris orientaux consiste dans le libre développement de la phrase mélodique uniquement composée par une succession de temps rythmiques (unités du rythme musical à toute époque) égaux entre eux. Dans la pièce ci-dessus, il est aisé de se rendre compte de ce fait rythmique fondamental en faisant abstraction momentanée du texte hébraïque et ne considérant que la suite des notes qui l'expriment :



Nous avons bien sous les yeux neuf unités rythmiques (temps modernes) égales entre elles, et le même mouvement continue sans changement.

Remarques particulières :

— 1° Pour satisfaire au goût musical moderne *occidental* on pourrait diviser une semblable mélodie par des « barres de mesure », placées comme elles le sont dans la musique mesurée moderne après le temps rythmique dont la sensation mélodique expressive correspondrait au temps dit « levé » d'une mesure idéale.

On remarquera ici, comme dans toutes les mélodies orientales fleuries, que, 1° cette sensation de « *levé* » ne revient pas à des intervalles de temps

numériquement égaux ; 2° que chaque membre mélodique est placé comme *à cheval* sur cette barre de mesure :





En effet, 1° nous voyons ici la sensation de levé s'imposer mélodiquement au 2e groupe, puis sur un 4e groupe, enfin sur un 6e groupe, etc., formant ainsi, au point de vue mesuré moderne, un membre mesuré à deux temps, un membre mesuré à 4 temps, un membre mesuré à 6 temps, et il en serait ainsi de notre analyse jusqu'à la fin de l'œuvre ; 2° si nous considérons les membres de phrases mélodiques représentés ici graphiquement par des « liés » plus ou moins étendus, nous voyons que le premier membre se présente :

2 temps ✻ 3 temps,

le second membre :

1 temps ✻ 3 temps,

le troisième membre :

3 temps ✻ 1 temps,

et ainsi de suite de toute l'œuvre.

(Nota. — ✻ rappelle la barre de mesure de l'exemple 3 qui précède).

Fait rythmique d'une importance capitale, attendu qu'il se retrouve absolument identique (1) dans la mélodie grégorienne telle que nous la traduisons d'après les neumes.

Nous pouvons ajouter, sans empiéter sur la partie théorique de cet ouvrage, que c'est cette division des membres de phrase en deux composants :

(1) Voir d'ailleurs notre ouvrage : *Le Rythme du chant dit Grégorien*, dont toute la troisième partie est consacrée à cette question. Voir les fragments des pièces grégoriennes données ci-après.

antécédent (levé du membre) et *conséquent* (frappé du membre) — qui crée les fameux RAPPORTS PROPORTIONNELS : « *Aut in numero vocum aut in ratione tenorum, nunc æquæ æquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia* », dont parle Gui d'Arezzo (*Micrologus*, cap. XV) (1) : texte qui a mis à la torture tous les commentateurs, faute par eux de connaître sous leur vrai jour les lois rythmiques de l'antiquité.

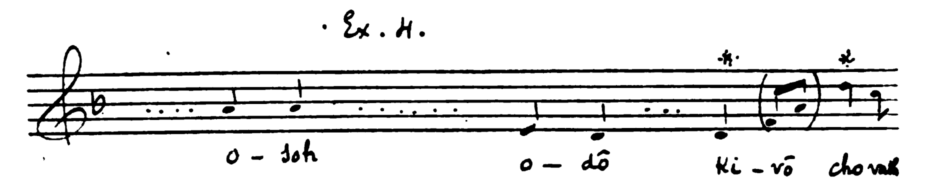
Dans les trois membres ci-dessus visés on verra les proportions : 2 + 3 *sesquialtera*, 1 + 3 et 3 + 1 *tripla* (2).

N'anticipons pas davantage : si le lecteur ne se sent pas déjà ébranlé en faveur de notre interprétation qu'il ferme ce livre.

— 2° On remarquera deux faits concernant la déclamation musicale du texte.

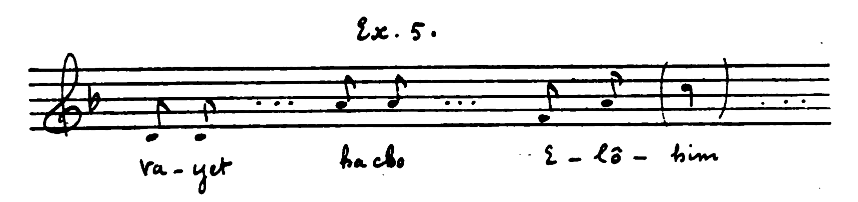
Les syllabes littéraires sont exprimées :

Tantôt par une note valant à elle seule une unité :



Tantôt par une note brève valant :

Soit une demi-unité :



Soit un quart d'unité :



(1) Cf. *Patr. Lat.* Migne. T. CXLI., col. 394.

(2) Cette proportion *tripla* était rejetée par l'antiquité grecque, personnifiée par Aristoxène de Tarente ; on la trouve autorisée par Gui d'Arezzo !! Elle est ici dans le chant hébraïque. C'est donc bien à cette source qu'elle emprunte son emploi. Le chant n'est donc pas latin, mais oriental. Gui d'Arezzo le constate sans s'en apercevoir

et, en ces deux derniers cas, le mot auquel elles appartiennent se trouve exprimé par des notes appartenant elles-mêmes à deux unités successives.

Conclusion : il n'y a pas de règle précise à ce sujet et nos traductions diffèrent sur ces deux derniers points de la mélodie type puisque nous avons fixé *en principe d'*ATTENTE que toute syllabe littéraire isolée exprimée par une note isolée était longue (1) et valait une unité rythmique de la mélodie. Nous ferons remarquer que ce fait est réservé dans notre théorie, et bien qu'il soit d'importance secondaire si l'on tient compte des faits de réadaptations successives d'une mélodie primitive à des textes nouveaux, nous ne voulons pas clore cette courte série d'observations sans proposer l'hypothèse, très vraisemblable, suivante : La vocalisation qui a toujours encombré les mélodies orientales, non rythmée avec la rigidité que nous donnons à nos mélodies ornées, n'a-t-elle pas subi chez les Latins cette retouche musicale rigoureusement rythmique de l'unité (temps par temps) que la création de la notation neumatique a eu pour but principal de fixer sans laisser place à aucun doute pour l'exécutant ?

Notre conviction personnelle n'a pas force de preuves ici, mais nous pouvons toutefois faire remarquer que la vocalisation hébraïque très chargée est toujours réductible à des groupes simples pseudo-grégoriens.



On peut voir plus loin, au paragraphe spécial consacré aux rapprochements des procédés d'écriture de ces chants fleuris, que notre hypothèse a pour elle *plus* que la vraisemblance, puisque des formules exactes se retrouvent notes pour notes et groupes pour groupes dans les deux cultures.

Sans insister outre mesure, voici un fait qui, à lui seul, met à néant tous les autres systèmes de restauration (bénédictin ou mensuraliste), proposés et soutenus par les arguments que l'on connait.

(1) Ne pas entendre ici longue *prosodique*, laquelle n'a rien à voir dans la mélodie grégorienne issue de l'hébraïque.



II. — CHANT COPTE

Sanctus.





Agios

Le chant copte nous paraît être le type de ce que sera plus tard le chant dit grégorien très simplifié, dans quelques cas tout au moins.

Bien que les origines de ce chant soient très obscures, il semble toutefois que, vu les liens historiques qui le rattachent à la liturgie syrienne d'Antioche, on puisse le considérer comme le premier échantillon d'une refonte en vue de la substitution du texte grec au texte hébraïque primitif, alors que d'autre part la langue syriaque était encore l'idiome officiel liturgique de la Syrie (1).

Les deux pièces que nous venons de donner, sont suffisantes dans leur teneur mélodique ou rythmique pour justifier des observations de même nature que celles qui ont été suggérées par l'analyse de la pièce hébraïque du paragraphe précédent.

L'observation la plus nécessaire à mettre en évidence ici concerne la déclamation. Elle est syllabique presque pure (syllabes du texte juxtaposées

(1) Il le fut jusqu'en 350. On l'a vu précédemment, p. 27.

à syllabes musicales dites unités rythmiques), et comme telle purement grégorienne, selon notre théorie d'interprétation des neumes.

Le chant grégorien trouve donc dans le chant hébraïque son *style mélodique musical*, et dans le chant copte, syrien simplifié, son nouveau mode de déclamation.

Les liens moraux historiques se changent peu à peu en liens *matériels* à mesure que nous avançons dans notre étude.

Remarques sur ces deux pièces (1) coptes :

1° Noter les finales mélodiques composées de deux sons brefs : *Ewòch fa — sol; la b — sol. — 1er Aghios la — si.* Ces groupes sont représentés dans le chant grégorien par les *podatus* et les *clivis* des fins de membre de phrase ; ce sont ces groupes que l'on prétend allonger lourdement en deux notes *longues*, d'après la règle !! de la « *mora ultimæ vocis* » interprêtée *pro domo* par des musicologues non musiciens, règle de goût observée sans qu'il soit besoin de notation spéciale. Les signes d'*episèmes* romaniens ne signifient donc pas *longueur prosodique* dans la notation neumatique, mais simple *rallº* de nuance (2) !

2° Noter que le mot *Athanatos* (de l'aghios) est exprimé par quatre notes longues, unités égales. Notre interprétation contestée n'est donc pas contestable.

3° On remarquera, enfin, que le chant ainsi constitué ne permet plus l'application des lois de proportions numériques dont nous avons parlé précédemment ! Aussi se déroule-t-il à l'aveuglette et avons-nous de la peine à lui trouver un sens appréciable pour nous occidentaux.

Une *main latine* n'a donc pas présidé à la réforme syro-copte, et la forme stylistique très libre indiquerait que notre hypothèse concernant la vocalisation hébraïque non rythmée à l'origine apparaît de plus en plus admissible. La vocalisation hébraïque rythmée actuelle accuserait alors une réforme confessionnelle de même nature que la réforme dite grégorienne.

(1) Tirées du « *Recueil des Chants coptes* » réunis par le R. P. Badet. S. J., 1re partie, p. 25.

(2) V. dans la IIIe partie tout le chap. Ier, § 2°.

III. — PIÈCES BYZANTINES PASSÉES DANS LA LITURGIE ROMAINE

Nous en donnons deux, transcrites selon notre système. Nous renvoyons le lecteur au § IV qui suit pour le contrôle des groupes considérés dans leur forme mélodique et dans le nombre des notes entrant dans leur composition.

De plus, on doit dès maintenant faire le rapprochement du style de ces deux œuvres avec celui des compositions déjà données précédemment.

Mais on remarquera que si la forme mélodique simplifiée du chant copte ne permet plus l'application de la loi (gréco-latine) des *proportions* numériques, ici, cette application reparaît tout entière.

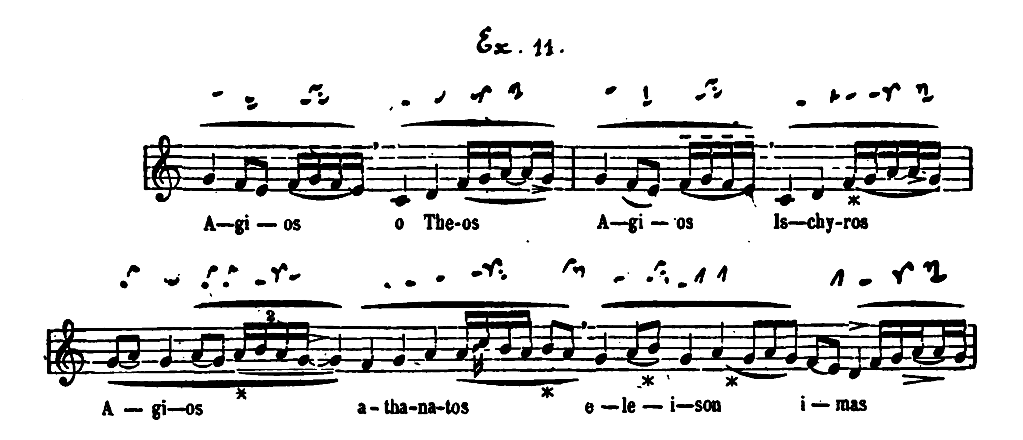
La raison, à notre avis, est que ces pièces byzantines sont plus grecques qu'hébraïques, quant au style, et elles sanctionnent notre thèse de la latinisation de la mélodie hébraïque syrienne importée en Italie au IVe siècle ; tandis que le chant copte, simplification (ou imitation ?) du syrien, nous témoigne indirectement du style fleuri copte, degré supérieur dans l'échelle de la culture musicale chrétienne de l'Egypte, (dont le psaume récité « *tam modico flexu ut pronuntianti vicinior esset quam canenti* » était le type fondamental) d'après lequel la latinisation des chants fleuris s'est opérée plus tard en Italie.



On remarquera tout spécialement ici ces groupes fuyants qui terminent les « *mots musicaux* ». Ils donnent à la mélodie une légèreté incomparable. On les retrouve dans l'*Agios* qui suit. Ils révèlent l'art oriental sans contestation possible, et ce sont tous des groupes hébraïques !

Agios o Theos.

La première version de l'Agios donnée ci-dessous est celle du Tropaire de Saint-Martial de Limoges. (Pl. XXVII. *Paléog. musicale,* Solesmes, 1er volume.)



La version suivante est celle du fac-simile phototypique du manuscrit de Saint-Gall. (*Paléog. mus.*, T. 1., p. 71).





IV. — RAPPROCHEMENT COMPARATIF DES FORMULES RYTHMIQUES ORIENTALES ET DES FORMULES GRÉGORIENNES

1° *Groupes de sons envisagés séparément.*

La pièce musicale hébraïque donnée précédemment peut être tout entière traduite en neumes sangalliens. Nous ne saurions le faire d'aucune pièce musicale moderne. Un même tour d'esprit mélodique aurait donc présidé à l'éclosion des mélodies orientales et des mélodies latines s'il n'était déjà prouvé historiquement que les mélodies latines ne sont autre chose que la mélodie hébraïque retouchée quant au mode harmonique et quant à son développement matériel ramené à de justes proportions. La conservation du style hébraïque s'affirme donc ici par des faits.

Pour juger de l'analogie de style existant entre le chant hébraïque et le chant grégorien, on peut par la pensée supprimer le texte hébraïque et ne conserver, devant les yeux, que la mélodie pure Mais, même sans recourir à ce procédé, l'analogie reste frappante et les comparaisons que nous reproduisons *ici* rendront le fait très évident.

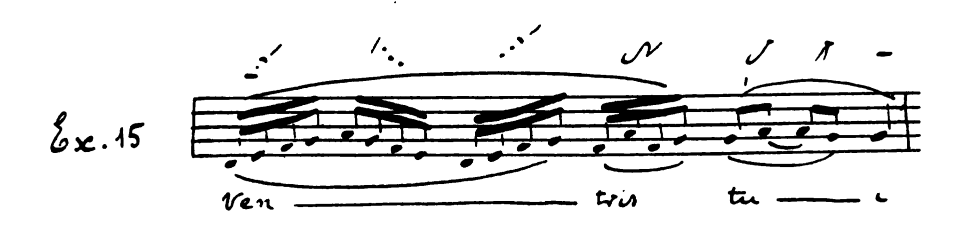
Fragments tirés de la pièce musicale israélite donnée p. 36.]



Sauf les deux groupes très fleuris des ex. A et B, tous les autres peuvent être traduits en neumes sangalliens. Pour ces deux groupes eux-mêmes nous inclinons fortement à croire que, en quelques cas, ils sont passés dans la mélodie latine divisés en deux ou trois rythmes fragmentaires et, en effet, ainsi rescindés ils sont purement grégoriens.



Les ex. C, D, E, sont grégoriens purs, abstraction faite du saut de seconde augmentée do ♯, si *b.*, dans l'ex. E, et encore n'est-il pas démontré que de tels effets harmoniques n'existaient pas dans la mélodie syro-latine primitive. Pour l'ex. F, il est curieux d'en rapprocher le suivant, tiré de l'offertoire *Ave Maria.*



Afin de bien montrer que ces quelques spécimens ne sont pas des raretés soigneusement cherchées, nous n'hésitons pas à publier la série suivante que nous avons extraite du Cantoral israélite espagnol où on les rencontre par centaines. Ce sont toujours nos mêmes formules, monotones même à force d'être coulées dans un même moule.



Il y aurait une foule de remarques à faire sur chacune de ces formules hébraïques, quant à la place qu'elles occupent et au rôle qu'elles jouent dans la mélodie hébraïque, mais notre plan actuel nous commande d'être plus bref. Toutefois on remarquera, avec le plus grand soin, les deux dernières formules et surtout cette spasmodie de l'avant-dernière vocalise : *dô-ô-la, dôô-la, dô-ô-ô-la, do ! ! si, do, ré, do, si, la.*

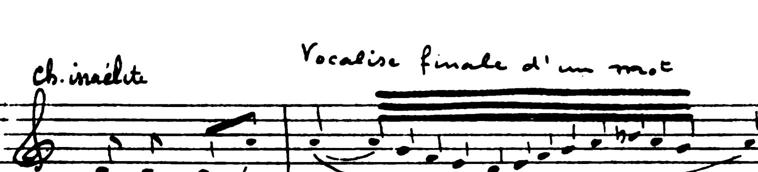
On retrouve constamment ces formules exaspérantes dans le chant grégorien. Rien n'est plus antipathique à nos oreilles occidentales ! Or, les voici dans le chant hébraïque, là est donc leur origine et leur rythme vrais. Ce rythme étant conforme à celui que nous avons rétabli trouve sa preuve décisive dans ce procédé vocalistique qui nous répugne à nous occidentaux.

En voici un exemple dit grégorien :



2° Procédés de déclamation musicale du texte liturgique.

Rapprochant le premier membre rythmique de la pièce israélite du premier membre de la communion « *Dominus* ». On verra la déclamation syllabique des premières syllabes et la courte vocalise sur la dernière syllabe du mot :





La vocalise peut être placée au milieu du membre, sur la syllabe médiane du mot si le mot ne se compose que de trois syllabes, ou sur la pénultième s'il en a davantage. Remarquer dans les deux premiers exemples l'identité du procédé de déclamation syllabique. Ce procédé n'a donc rien d'anormal et l'on n'a d'ailleurs que des raisons « étranges » à nous opposer contre une semblable transcription.

Ex. 19.



Tous ces membres mélodiques accusent bien le même style officiellement reçu, et le type grégorien revient prendre naturellement sa place en famille.

Nous citerons encore deux exemples pouvant nous servir de critérium de comparaison, nous laissant entrevoir le travail d'abréviation mis en pratique en pays latin lors de la refonte du répertoire syrien trop touffu rythmiquement pour être adopté sous sa forme originale.



Si ce n'est pas le type abrégé lui-même, on ne saurait nier que les deux mélodies accusent la même idée-mère (mélos et rythme).

En voici une autre non moins typique :



Les deux cantillations fleuries se répondent groupes pour groupes et notes pour notes.

Ceci ne peut être l'effet du hasard, on en conviendra.

Et pour terminer cette documentation, voici quelques types de chants alléluiatiques dont le style ne trompe pas. On peut comparer les groupes grégoriens avec les groupes hébraïques (donnés *Ex. 16*), aucun commentaire n'est nécessaire pour faire ressortir la parfaite analogie de facture existant entre eux.



Tel est, dans son ensemble, le style oriental dont la forme originale a survécu à travers les siècles jusque dans la mélodie grégorienne pure.

II

Aperçu sur l'histoire de la Notation neumatique.

Tout ce que l'on croit savoir de positif touchant l'emploi de la notation neumatique au VIe siècle se résume en un mot rappelant que saint Grégoire Ier le Grand neuma (*neumavit*) son Antiphonaire. Et les commentaires d'aller leur train !

A cette misérable donnée se réduit, en apparence (1), le savoir actuel.

Nous procéderons ici comme pour l'histoire proprement dite, c'est-à-dire en fuyant les sentiers battus par les compilateurs qui nous ont précédés, et, sans nous embarrasser d'un appareil de textes à côté, nous chercherons à *coordonner des faits*.

Une notation musicale est un système d'écriture composé d'une série de signes auxquels on attribue un sens conventionnel.

Toute notation doit répondre à l'un, au moins, des trois desiderata suivants qui l'ont fait imaginer :

1° Indication du son à émettre;

2° Indication de la réunion des sons qui doivent former une unité rythmique — élément fondamental du mouvement de toute mélodie;

3° Indication de la durée d'émission particulière à chacun des sons composant cette unité rythmique.

Ces trois nécessités graphiques peuvent — selon le degré de complication de la mélodie — se présenter, soit simultanément, soit séparément, dans le genre de notation en usage à une époque déterminée, et selon le plus ou moins de perfection du système élaboré.

La notation peut avoir comme but de représenter : soit une mélodie juxtaposée à un texte poétique comme dans l'antiquité grecque, soit une mélodie pure comme dans le chant fleuri dit grégorien. Le procédé d'écriture suffisant pour l'un peut se révéler inacceptable pour l'autre.

Tel est, en effet, le cas si nous mettons en parallèle l'art musical de l'antiquité et celui du moyen âge.

---

(1) Lire sur ce sujet le chap. II de l'*Archéologie musicale*, par Th. NISARD. (Lethielleux, Paris, 1890.)

Dans l'antiquité toute poésie était chantée d'après son rythme poétique *conventionnel,* influencé par les exigences de la rythmique musicale (1). Nous disons « conventionnel » parce que toute prosodie est une convention; et, par le mot « influencé » nous entendons que dans les vers composés de pieds métriques appartenant à des genres différents, tous ces pieds se ramènent à une valeur-durée conventionnelle sous l'influence de la loi fondamentale du rythme musical : *Nisi æqualitate pes pedi amicus est* (2).

Toute poésie était chantée.

Tout poète était compositeur.

Tout poète-compositeur était chanteur.

Tout chanteur était poète-compositeur à l'occasion.

Il est clair, dès lors, que tout musicien (poète-compositeur-chanteur) possédait en soi-même la parfaite intuition du rythme musical-poétique d'une œuvre à interpréter, que le texte émanât de lui ou d'un poète, son confrère.

Interprétait-il une mélodie dont il n'était pas l'auteur? Sa science du rythme poétique ne requérait que l'indication de chacun des sons à émettre sur chaque syllabe littéraire pour que l'exécution fût satisfaisante.

Un signe commun — signe ou lettre — représentant le son à émettre, était suffisant, la science du rythme faisait le reste. C'était rudimentaire en tant que système d'écriture, mais pleinement satisfaisant pour le but à atteindre : tel fut le système grec — abstraction faite de la complication des emplois de lettres (voir *Tables d'Alypius* dans *Meybaum*, et dans la traduction française donnée par M. Ch.-E. Ruelle), laquelle n'offre aucun intérêt pour le présent travail.

Un tel système ne pouvait servir que dans le cas où le texte poétique développait des périodes rythmiques composées de mètres prosodiques naturellement égaux entre eux (comme dans la poésie épique, homérique par exemple). Mais lorsque la poésie put devenir, et devint réellement un art plus humain, moins factice que celui de l'épopée, les combinaisons versifiées apparaissent de suite plus fouillées, plus mélangées de rythmes variés, dissemblables entre eux quant à leur valeur d'unité rythmique.

La déformation rythmique imposée aux pieds prosodiques pour les ramener à cette unité fondamentale (égalité des pieds rythmiques musicaux dont on a parlé plus haut), entraîne avec elle l'obligation d'un supplément dans l'indication graphique du groupement des éléments syllabiques formant l'unité musicale à exécuter.

On imagina alors de marquer la note — lettre, initiale de chaque mètre-mesure musical, d'un signe (:) caractéristique de ce rôle. Et comme toute

(1) Dans un opuscule spécial, nous avons abordé ce sujet très particulier. Voir la *Richesse rythmique musicale de l'antiquité*. Picard et fils, Paris, 1903.

(2) Saint Augustin. *De Musica,* l. VI, cap. 10, § 27. (P. L. M., t. XXXII, col. 1178).

unité rythmique, ou mesure musicale antique, se divise normalement en deux parties, l'une dite *frappé*, l'autre *levé*, on marqua le frappé par (:) le levé par (.). C'est ainsi que *la chanson* dite *de Tralles*, gravée sur le marbre qui nous l'a fait connaître, porte au-dessus du texte grec la série des lettres-sons, et au-dessus de celles-ci la série des signes (: .) marquant les divisions du chant, indications indispensables puisque la prosodie classique conventionnelle du texte grec *est déformée par les exigences de la rythmique musicale* de l'œuvre ; confirmation de fait de ce qui est dit plus haut.

Les marques rythmiques étaient donc devenues nécessaires, à une époque qu'il est difficile de fixer, et on peut en donner une seconde preuve tirée d'une observation indirecte de Saint Augustin.

Dans son *de Musica*, saint Augustin cite ce vers :

Quando flagella ligas, ita liga, etc.

et il ajoute : « La plupart des musiciens inexpérimentés diront que ce sont » trois dactyles suivis d'un pyrrhique.

Ex. 26

» Mais ils ne comprennent pas que le pyrrhique ne peut être placé » après un dactyle ; alors que la loi des proportions (*ratio*) enseigne que le » premier pied est un choriambe,

Ex. 27

le second un ionique » majeur dont la première longue est résolue en deux brèves,

Ex. 28

» le troisième un iambe suivi de trois silences.

Ex. 29

» Les marques se placeraient donc comme il suit :

Ex. 30

Nous ne discuterons pas ici la valeur du témoignage de saint Augustin, et nous ne retiendrons qu'une chose : la nécessité de ces marques (: .) rythmiques indiquant les divisions mélodiques d'un chant syllabique tel qu'était le chant en usage dans l'antiquité.

Les hymnes du début du christianisme écrites suivant les mêmes errements prosodiques ont pu se contenter, à leur tour, de cette notation rudimentaire, mais... le chant fleuri syrien fut-il noté d'après ce système enfantin?

Nous rentrons ainsi dans notre sujet, et c'est en nous basant sur des faits que nous obtiendrons une réponse satisfaisante à la question proposée.

* * *

Il est reconnu généralement par les érudits (1), et d'après les données de l'histoire de la liturgie même, que l'élément juif a *dû* jouer un *certain* rôle dans la constitution du répertoire musical chrétien. On croit pouvoir s'en tenir à cette constatation. Nous croyons avoir établi, au contraire, que l'élément juif a certainement joué le premier rôle dans cette organisation première par l'entremise de la liturgie syrienne chantée. Il n'est donc pas besoin de faire appel à l'influence des Papes helléniques du VII[e] et du VIII[e] siècles pour expliquer l'origine orientale du chant latin ; ce chant existait plusieurs siècles avant les pontificats allégués.

Nous passerons même sur toute la discussion relative à la liturgie primitive proprement dite : elle doit être connue de tous ceux qui s'occupent de la question, et nous ne voulons pas faire ici une œuvre de compilation, mais de coordination des connaissances spéciales à la notation.

= *D'une première part*, nous avons rappelé précédemment (p. 29) les conséquences du canon XV[e] du 2[e] Concile de Laodicée touchant le chant fleuri. Une notation existait donc avant cette époque (36?) Quelle était-ce?

= *D'une seconde part*, la notation grecque était tombée en désuétude au III[e] siècle. Une autre notation avait dû voir le jour et remplacer la notation grecque. Ne serait-ce pas l'apparition même d'une nouvelle notation qui donna le coup de grâce à la notation grecque alphabétique se révélant impuissante à remplir le rôle nouveau que l'on exigeait d'elle?

= *D'une troisième part*, les Syriens étaient depuis longtemps en possession du répertoire juif lorsque le christianisme parut. Ils n'étaient pas sans avoir eu connaissance d'une autre notation que celle des Grecs de l'époque classique. N'est-ce pas cette notation — quelle que soit sa forme graphique — qui s'est trouvée mise en vedette avec le chant même qu'elle représentait, alors

(1) *Paléog. mus.*, t. I, p. 33. — BAINI, *Mém. sur la vie et les œuvres de Palestrina*, cité par dom Pothier, *Mél. grég.*, p. 259, 1[re] édition. — Dom MORIN, *Véritables Origines du chant grégorien*, p. 41 et suiv.



que l'expansion du christianisme syrien (1) allait propager par le monde romain un système universel, nouveau pour la plupart des contrées visitées par les missionnaires ?

= *D'une quatrième part,* faisant un saut jusqu'au VIIIe siècle, nous trouvons que Jean de Damas (mort vers 756) a établi une notation dite damascénienne en réformant et en complétant une notation préexistante qu'un religieux, le P. J. Thibaut (2), de Constantinople, a baptisé du nom de notation *constantinopolitaine*; laquelle serait le produit du perfectionnement d'une notation antérieurement en usage, qu'il appelle notation *ekphonétique*, basée sur le principe du sens des accents grammaticaux grecs : l'accent aigu et l'accent grave (3). N'est-ce pas simplement sur les noms grecs *(oxeia, bareia)* donnés à chacun de ces signes que l'hypothèse du principe a été proposée ?

Avant d'aller plus loin dans notre énumération des faits de notation et vu l'importance de cette question nouvelle dans la recherche de la solution historique qui nous retient, il convient d'élucider ce point.

La notation dite ekphonétique nous offre un cas bien curieux de ce que peut engendrer d'idées fausses une parole prononcée sans réflexion. En effet, ces signes appelés *oxeia* et *bareia* existent encore, mais sous d'autres noms *(uporrhoé* et *kentèma)* dans la notation byzantine actuelle, et leur sens diastématique est précisément à l'inverse de ce que leur nom technique permettrait de supposer.

L'*oxeia* (*uporrhoé* byzantin) ⁄ assimilé à l'accent aigu grec y indique un abaissement de la voix, ou émission d'un son inférieur au son précédent et, pour être plus exact encore, le signe indique deux sons conjoints *descendants*. (V. ex. 31.)

Etant donné un son MI, par exemple, représenté par un signe quelconque, si le signe suivant est une *oxeia*, les notes qu'il représente sont RÉ et UT en descendant.



(1) C'est le chant syrien qui dut être le premier chant gallican, lequel fusionnant plus tard avec le chant ambrosien (syrien déjà latinisé), a produit en Espagne le chant mozarabe.

(2) Voir *Mémoires du Congrès d'histoire de la musique de 1900.*

(3) La notation ekphonétique est composée de 14 signes, la notation constantinopolitaine en compte 23 (9 nouveaux), la notation de Damas 27 (4 des anciens signes ne s'y rencontrent plus).



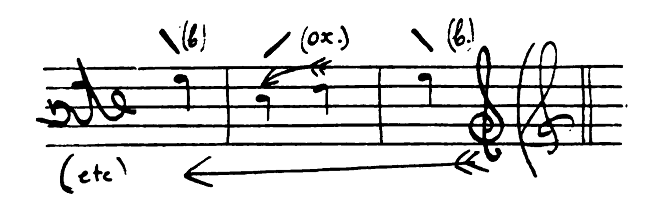
La *bareia* (1) (*kentèma* byzantin) ╲ assimilé à l'accent grave grec y indique une élévation de la voix, ou émission d'un son supérieur au son précédent, et pour être exact encore, le signe indique un son supérieur à distance de *tierce* (2).

Etant donné le son UT par exemple représenté par un signe quelconque, le signe suivant étant une *bareia* ╲, la note représentée sera un *mi*. Joignant l'exemple précédent à celui que nécessite cet exposé on aurait :



Nous placerons ici une remarque toute personnelle et qui a son importance.

Nous ignorons si les signes incriminés par nous avaient, dans le système ekphonétique primitif, le sens qu'ils ont actuellement dans le système byzantin. Il est probable qu'ils l'avaient et ce sens est contraire à la direction séméiographique du signe. Mais, remarquons que le syriaque s'écrit de droite à gauche, et que si nous écrivons (selon le principe de l'écriture des accents) un accent aigu puis un accent grave (╱ ╲) et que nous les lisions de droite à gauche comme le syriaque : l'*oxeia* ╱ devient l'accent grave, et la bareia ╲ l'accent aigu, et, lus ainsi, leur sens de traduction devient régulier, témoin ceci à lire de droite à gauche :



Nous ne saurions entrer dans des détails de même nature sur d'autres signes, sans dépasser le but que nous nous sommes fixé.

Ce fait, capital à nos yeux, nous permet de dire : 1° Que la notation ekpho-

(1) La *bareia* existe également sous ce nom dans la notation byzantine, mais indique un *silence*

(2) Ce ne sont pas d'ailleurs les seules anomalies que nous ayons relevées contre le principe des accents grecs. Nous ne citons ces faits que pour prendre date dans la discussion future, s'il y a lieu.



nétique primitive ne dérive pas des signes d'accentuation grecque; 2° qu'elle a dû être employée sur le texte syriaque même, dès avant toute traduction faite au IVe siècle, du syriaque en grec. Ce serait donc une notation indigène dont l'origine est actuellement inconnue et pourrait remonter au début même du christianisme syrien ; mais n'entrons pas dans le parterre fleuri de l'hypothèse captivante.

Quoi qu'il en soit, le fait est digne d'être étudié, et si une tradition orale a perpétué l'*on-dit* d'une notation établie sur le principe des accents grammaticaux, cet on-dit ne peut s'appliquer qu'à une autre notation créée vers la même époque qui fut témoin de la traduction de l'hébreu ou du syriaque en grec et en latin, c'est-à-dire du IIIe siècle au IVe siècle et dans un but déterminé. Ce but n'est pas malaisé à deviner : c'est l'adoption officielle du chant syrien à Rome et en Italie, déformé, réformé, réadapté au texte latin liturgique officiel, et la déformation partielle de la mélodie tout autant que l'apport d'une mélodie nouvelle, inconnue en Italie, a entraîné obligatoirement la création d'une notation *ad hoc :* la notation latine neumatique, dérivée, elle, à coup sûr du principe des signes d'accents (1).

Elles n'ont donc aucun lien commun entre elles; leur élaboration et leur but musical sont également en opposition ; et comme toujours le système occidental neumatique a été marqué au coin de la logique que nos races apportent en toutes leurs productions.

Il ressort clairement de cet exposé :

1° Que c'est au IIIe siècle que la notation alphabétique grecque tombe en désuétude ;

2° Que c'est au IVe siècle que nous apprenons l'existence d'une notation syrienne puisque le chant était lu « *ex membrana* ;

3° Que c'est au IVe siècle que le chant syrien ou hébraïque (les deux fusionnés sans doute) paraît à Rome, sous saint Damase Ier (366) ;

4° Que c'est au IVe siècle que se place l'adoption officielle du texte grec en Orient dans les églises syriaques. (On paraissait donc marcher vers une unité relative) ;

5° Que les deux notations, mises en parallèle, n'ont aucun rapport entre elles.

Nous conclurons alors avec une grande vraisemblance :

1° Que neumes latins et neumes orientaux ne proviennent pas d'une même source, mais, tout au plus, d'*une même idée première,* dont la mise en pratique a suivi une marche différente ;

2° Que vouloir expliquer le sens rythmique des neumes latins par le sens des neumes orientaux est un leurre ;

(1) La *notation ekphonétique* est un composé de signes conventionnels dans leur sens diastématique.



3° Que la notation latine doit avoir été élaborée à Rome par les chantres grecs à une époque à fixer entre le milieu du IIIe-IVe et le milieu du IVe-Ve siècle (1), alors que la liturgie s'organisait sérieusement et que la fondation d'une Scola cantorum sous Hilaire Ier (461) allait s'imposer ;

4° Que la notation latine est d'élaboration gréco-latine et non orientale, attendu que tous les termes techniques en sont grecs ou latins (2) ;

5° Que saint Grégoire a donc pu *neumer* son Antiphonaire, à supposer que le travail matériel attribué au Saint Pontife ait été son œuvre.

Ce point de vue ne nous intéresse absolument pas.

En tout état de cause, la notation neumatique devait avoir près de cent cinquante ans d'existence lorsque saint Grégoire prit possession de la chaire de Saint-Pierre.

Ces conclusions nous suggèrent les déductions ci-après :

La haute antiquité de l'origine de la notation neumatique romaine explique que nous ne possédions aucune indication précise sur les phases de son élaboration, et que nous trouvions, sous la plume d'un écrivain (3) du XIe siècle, la mention de la *nota romana* existante comme une chose indiscutée encore à l'époque de Charlemagne.

Mais la même haute antiquité nous aide à mieux comprendre le silence de nos théoriciens (même les plus renommés) touchant le *sens rythmique de chacun des neumes latins* qu'ils sont incapables d'expliquer ; aussi ne le tentent-ils même pas.

Néanmoins, derrière ces phrases à double sens de nos auteurs préférés, Hucbald, Odon et Gui, nous découvrirons ce qui se cache réellement : la certitude de l'existence d'un chant oriental exubérant du VIe au VIIIe siècle, représenté neumatiquement dans le système d'écriture imaginé à Rome au IVe-Ve siecle par des musicistes grecs.

La situation apparaît bien nette désormais. On sait d'où vient le chant latin ; on sait son style original ; on sait que ce style seul s'est conservé pur sous le couvert d'une mélodie refondue, latinisée.

Il ne reste plus qu'à aborder la théorie qui semble avoir été en honneur à l'époque grégorienne.

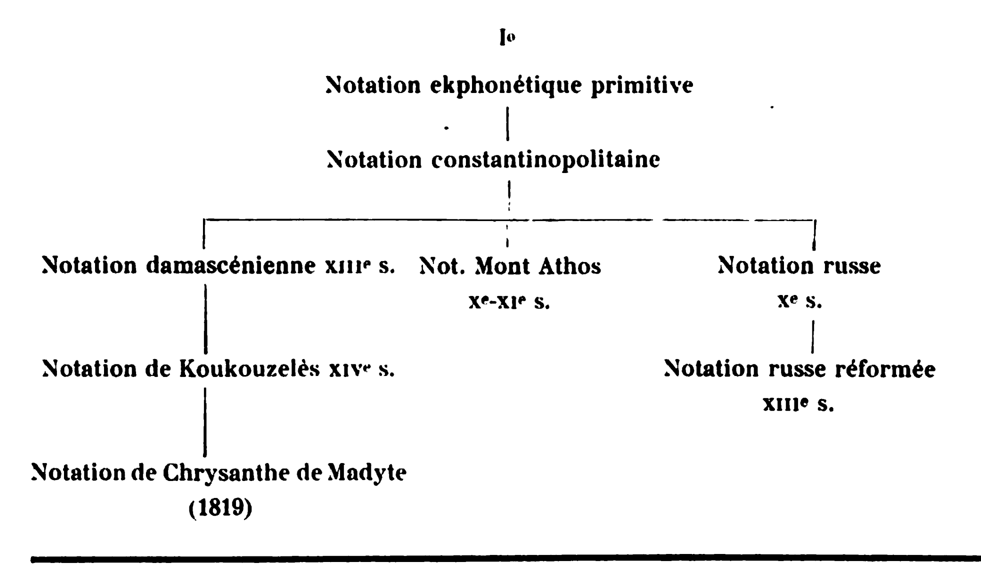
---

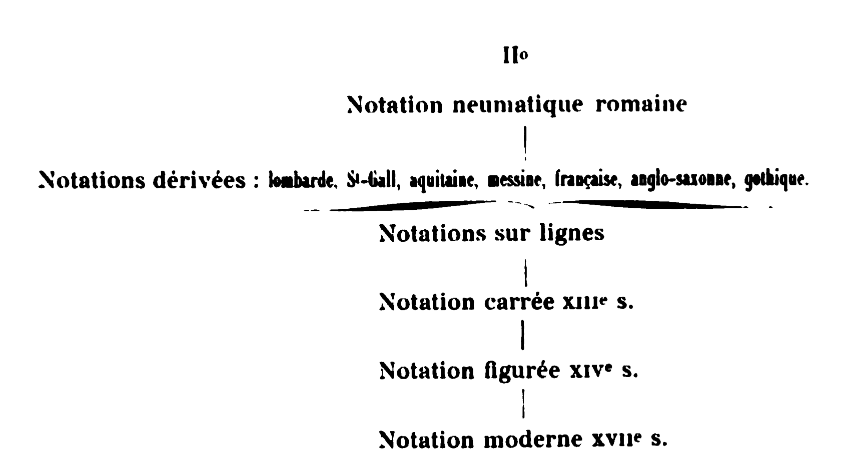
(1) Nous élargissons le cadre autant qu'il est possible de le faire.

(2) Nous renvoyons le lecteur à nos *Deux Mémoires* lus au Congrès de 1900, pour quelques observations importantes qui s'y trouvent.

(3) Adhémar, moine de Saint-Cibar, à Angoulême. V. *Patr. latine*, t. CXLI, col. 28.

Tableaux des filiations des notations neumatiques





TROISIÈME PARTIE

NOTIONS THÉORIQUES

DIVISIONS DU SUJET

CHAPITRE PREMIER

Préliminaires

§ Ier. — État de la question au xe-xie siècle.
§ II. — État de la question au xxe siècle.

CHAPITRE DEUXIÈME

L'Enseignement du moyen âge

§ Ier. — Les Auteurs.
§ II. — La Syllabe-Neume.
§ III. — Le Neume-Pied.
§ IV. — Le membre de phrase ou distinction.

CONCLUSION

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

Préliminaires.

On a pu se rendre compte que la question historique joue un rôle presque prépondérant dans la recherche d'une solution de la restauration grégorienne.

L'expérience, en effet, nous a démontré maintes fois que la solution du problème ne dépendait que secondairement de l'éclaircissement du sens des textes théoriques du moyen âge. Ceux-ci ont leur grande valeur documentaire, certes ; mais leur témoignage n'a de valeur scientifique que dans la limite où, historiquement, il peut être invoqué. C'est bien plus l'histoire qui nous donne la clé du texte en litige que le texte lui-même ne nous aide à suivre la filiation historique. Or actuellement l'énigme à résoudre est posée devant l'opinion publique exactement au rebours de la thèse que nous nous proposons de soutenir.

La question théorique à élucider nous amène aux portes de deux domaines mitoyens : l'enseignement écrit et la culture réellement encore en honneur. Nous souhaitons de réussir définitivement dans cette nouvelle discussion des faits malgré la difficulté de l'imbroglio.

§ Ier.

Etat de la question au Xe-XIe siècle.

A l'époque d'Odon de Cluny et de Gui d'Arezzo, l'état de la culture musicale religieuse est lamentable. La situation sera la même dix siècles plus tard.

Sait-on seulement ce qu'est rythmiquement le chant fleuri ? Les manuscrits sont là, sous les yeux des chanteurs et des théoriciens ; ils forment un corpus hétéroclite, officiel, composé de mélodies dont les unes sont étrangères aux pays latins, les autres indigènes, toutes issues de courants artistiques différents et de siècles éloignés les uns des autres. L'ensemble est amalgamé sous le couvert d'une diatonisation mal fixée laissant bien souvent deviner

des restes de chromatisme latent. Le tout enfin est confondu sous les apparences d'une rythmopée *uniforme* dans son néant mais *multiforme* au regard des innombrables *scolæ cantorum* monastiques, épiscopales ou royales. Chaque école se prétend reine et souveraine; chaque église possède son chant, à l'entendre, le meilleur de la chrétienté. Chaque maître, qu'il s'appelle Ison, Trudon ou Tutilon, possède, à son tour, la science infuse, la seule vraie; et si nous cherchons, dans les œuvres didactiques même réputées sérieuses, un reflet de cette science rythmique que nos écrivains modernes veulent faire croire transcendante, elle se réduit à quelques préceptes rappelés au courant de la plume, à double sens même pour ceux de nos commentateurs insuffisamment instruits de certains faits historiques ou théoriques.

Les auteurs du xe-xie siècle ont néanmoins la prétention de vivre sur le fond théorique antique pur. A vrai dire ils sont bien des élèves de l'antiquité par un côté de leur instruction technique, mais ce « savoir » ramené aux proportions accusées par leurs écrits se révèle plutôt élémentaire, flottant à l'aventure et réduit à la connaissance de quelques points théoriques communs à tous les systèmes musicaux, abstraction faite de toute culture spéciale à une race, grecque ou latine, orientale ou occidentale. Leur « savoir » est un composé de bribes mal jointes, prises de ci de là au hasard de la lecture des anciens auteurs de l'antiquité, mais lorsque ce « savoir » se trouve en face d'un fait qui justifierait sa mise en vedette, prudemment il se retire à l'écart et s'abrite derrière des lieux communs, si même il ne cherche pas un nouveau terrain plus favorable à ses ébats.

Toutefois, l'enseignement antique ne doit pas avoir varié, du Ier au xe siècle, dans sa *teneur d'ensemble*, mais ce n'est pas à dire qu'il ait subsisté dans *toute cette teneur*, car des lacunes énormes ne sont que trop visibles dans les écrits didactiques du moyen âge, et ce, à tel point que, sous le rapport de l'enseignement du rythme, aucun traité « *de musica* » n'est digne de porter ce nom de « traité ». C'est bien là ce qui les rend si difficiles à comprendre aujourd'hui surtout que nos confrères en archéologie, jugeant sur la *lettre* du texte médiéval et ne se faisant pas faute de faire des citations incomplètes, ont fait admettre au public cette idée erronée que les traités d'Hucbald, d'Odon ou de Gui étaient des ouvrages complets sur la matière et parfaitement clairs dans le sens de leur interprétation personnelle. Erreur profonde. Ces traités sont très incomplets dans leur « *lettre* », très obscurs même si on s'attache à la « *lettre* » ; ils ne deviennent suffisamment clairs que si l'on recherche « l'esprit » du texte replacé dans son milieu et dans la filiation des théories musicales de leur époque.

Nous souhaitons ardemment que l'on comprenne d'abord la haute portée de ces quelques réflexions.

Constatons en premier lieu combien ces savants auteurs du xe siècle ont été prolixes de commentaires et de règles sur la question des *modes harmo-*

niques, et combien hésitants, réservés et fuyants parfois sur la question du rythme.

Or le rythme est le principe vital de toute mélodie, et ce principe à formuler leur brûle les doigts. On a donc beau jeu à notre époque de compléter, selon son goût, et surtout selon son but, les règles absentes, en leur prêtant l'appui d'une sanction personnelle sur le sous-entendu de tel ou tel fait.

Gui d'Arezzo et Odon de Cluny — pour ne citer qu'eux — sont encore certainement imbus de quelques préceptes théoriques de l'antiquité, mais aussi il faut bien voir qu'ils se sont trouvés placés dans une situation fausse. Le corpus des pièces musicales en usage n'accusait plus dans l'ensemble aucune trace de style particulier à chacune d'elles.

Ils ne connaissent qu'une seule rythmique, et encore n'est-ce qu'imparfaitement : c'est la rythmique naturelle en tout homme pratiquant d'instinct la musique. Un vernis pédagogique sert de revêtement d'une solidité douteuse à la façade de leurs écrits.

Comme d'un autre côté leur science rythmique, si l'on ne regarde que la « *lettre* » de leurs écrits, ne se fait jamais jour sous forme d'énoncés ne prêtant pour nous à aucune interprétation douteuse mais paraît reposer uniquement sur une pratique reçue autrefois, encore connue d'eux, tombée à rien presque partout à leur époque; les rares fragments épars dans leurs traités semblent plutôt un écho de ce qui se faisait qu'un enseignement raisonné, logiquement présenté, de ce qui se fait au moment où ils tiennent la plume.

Ont-ils même la prétention de sauver de l'oubli quelques principes théoriques immuables? Peut-être. Hucbald enseigne d'autorité, mais Odon parle en dilettante. Gui exhale plutôt une plainte de voir tout aller à vau l'eau autour de lui, son style dénote un honnête homme, un Lambillotte du XIe siècle; avec cette différence que notre Lambillotte avait cette foi juvénile qui ne doute de rien, tandis que la foi de Gui a pour base une connaissance certaine de ce qu'était le chant fleuri. Il le sait, c'est certain, mais il lui semble parfaitement inutile de s'étendre sur une théorie que personne ne met plus en pratique; aussi, ne lui consacre-t-il qu'un seul chapitre sur vingt de son *Micrologus* et n'y use-t-il que de la forme littéraire décousue d'un amateur rappelant des faits selon qu'ils se présentent à sa mémoire, indigne en tous cas d'un maître enseignant une science point par point.

Néanmoins, celui que des circonstances désastreuses obligent à parler en « amateur occasionnel » *ne peut pas ne plus savoir ce qu'il a toujours su comme professionnel*, et c'est alors pour nous un devoir de conclure que cet énoncé, quoique décousu, reprend à nos yeux toute l'importance technique qu'il possède intrinsèquement, attendu que l'auteur ne peut pas rappeler ce qui n'a pas été réellement admis dans la pratique courante.

Le tout est de savoir le lire en faisant la part de l'enseignement tradition-

nel, la part des vœux personnels de l'écrivain, et la part de l'enseignement antique subsistant dans son œuvre.

---

§ II

État de la question au XX[e] siècle.

Trois écoles (1) de commentateurs des textes du moyen âge sont actuellement en présence : l'école bénédictine, l'école mensuraliste Lambillotte-Dechevrens et l'école dite du *Neume-Temps*, à laquelle le public spécial a bien voulu attacher notre nom.

Toutes trois se disent *traditionnelles*.

Toutes trois ont un peu le droit de se dire traditionnelles, et c'est là que, pour le public, comme pour les chefs d'école, prend naissance un *malentendu* à éclaircir.

Chacune d'elles est excusable de se proclamer *seule* traditionnelle parce que chacune prend pour base de son credo *la tradition* POSSIBLE *d'une époque historique nettement définie dans sa pensée*, et représentée par un système musical en opposition avec celui des deux autres écoles.

Précisons :

1° L'école bénédictine peut représenter la tradition du plain-chant à notes égales du XII[e]-XIII[e] siècle ; mais elle l'agrémente d'un mode d'exécution *sui generis* en opposition avec la forme plain-chant de l'époque qu'elle fait revivre.

En même temps elle laisse entendre qu'elle restaure la pure tradition du VII[e] siècle. Erreur stigmatisée par tous les hommes de bonne foi scientifique.

2° L'école mensuraliste pourrait fort bien représenter la tradition d'un essai de mensuration quasi métrique du chant latin au X[e]-XI[e] siècle, à supposer que cette mensuration soit réellement entrée dans la pratique courante. On verra que cela est plus que douteux. Admettons-la comme ayant été en usage pendant quelque temps ; ce serait simplement cette tradition momentanée, et, en tous cas, particulière à quelques abbayes, que remettrait au jour l'école mensuraliste.

3° L'école du Neume-Temps prétend faire sortir du néant non la tradition d'un plain-chant pieux (sytême bénédictin), non la tradition hypothétique mensuraliste du X[e]-XI[e] siècle, mais bien la *pure tradition grégorienne orientale* du VII[e]-VIII[e] siècle, en s'appuyant non plus sur le charme de la prière chantée, non

(1) Et non pas *deux* comme tenterait de le faire supposer une récente brochure parue sous la signature de M. l'abbé Fleury.



plus sur des spondées et des dactyles neumatiques d'une école romanienne quelque peu discutable, mais bien et seulement sur les origines historiques du chant fleuri et sur les origines également historiques de la notation neumatique primitive ; le tout certifié par le sens des textes théoriques du moyen âge (1).

Voilà trois points précis qui n'avaient jamais été mis en relief et qui, bien précisés, doivent faire CESSER le *malentendu* du XX[e] siècle.

La question de la restauration du chant grégorien est donc liée désormais à *celle des dates que l'on conviendra de prendre comme point terminus d'une culture* DITE *grégorienne.*

Nous n'avons pas à nous étendre sur les raisons à côté mises en avant par l'école bénédictine pour justifier cette attitude qu'on lui connaît.

Nous passons sur l'école du « Neume-Temps » puisque, aussi bien, la suite de cet exposé fera connaître les bases sur lesquelles elle s'appuie théoriquement.

Nous nous arrêterons, avec plus d'à-propos, sur les doctrines de l'école mensuraliste, qui paraissent gagner du terrain dans l'estime de nos contemporains.

* * *

L'école mensuraliste reprend en sous-œuvre l'objectif mensuraliste *prêté* à Gui d'Arezzo.

Elle s'appuie, d'une part, sur les théories (à double entente d'après son interprétation) du moine de Pompose et, d'autre part, sur les manuscrits sangalliens à lettres romaniennes. A l'aide de ces deux instruments, elle rétablit une sorte de « mensuration musicale » du chant dit grégorien qui, ainsi rythmé, aurait recouvré, dit-elle, sa forme originale du VII[e] siècle.

Nous opposons à ces prétentions :

1° Que la mélodie restaurée d'après les principes de cette école en est à sa « *quatrième* » version dite traditionnelle. Laquelle est la vraie (2) ?

2° Que les principes de traduction, posés comme articles de foi, ne sont respectés dans la traduction des manuscrits que *si faire se peut.*

3° Que l'école mensuraliste cherche à établir une *version acceptable* du chant à restaurer, et que dans le dédale des principes contradictoires qu'elle a formulés, elle en trouve toujours « un » s'appliquant au cas particulier que l'on incrimine.

Telles sont les trois objections de fond que nous formulons contre l'école

(1) V. chap. II, § 2°.

(2) On nous en a proposé deux nouvelles se rapprochant insensiblement de *notre* système. C'est d'un bon augure pour le succès définitif de notre œuvre.

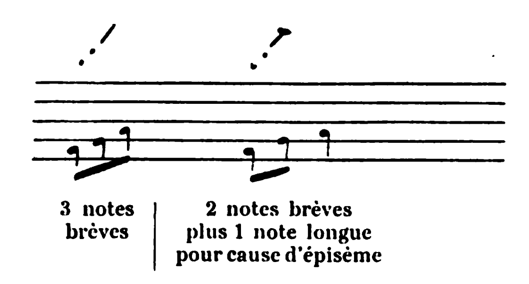


en question et qui, à la rigueur, nous dispenseraient de réfuter les détails de son œuvre.

Résumons néanmoins son argumentation.

L'école mensuraliste, s'appuyant sur les manuscrits romaniens (nos 338-359-390-391 de Saint-Gall, et 121 d'Einsiedeln) part de ce principe, séduisant à première vue, que les lettres *c* et *t*, initiales des mots : *cito, citius ; tarde, tardius, tarditer, tractim*, indiquent toujours des notes brèves ou des notes longues, d'une brièveté ou d'une longueur prosodiques : *c* = valeur brève, *t* = valeur longue, en vertu de l'interprétation, généralement acceptée par les grammairiens latins (qui n'ont rien à voir dans cette galère), que *c* est synonyme de *celeritas* = brièveté, dit l'école mensuraliste ! *t* est synonyme de *tarditas* = longueur ! On pourrait discuter ces synonymies complaisantes.

Pour compléter et renforcer ce point de doctrine, l'école fait appel à un commentaire évasif donné par Gui d'Arezzo d'une autre indication graphique (appelée *épisème romanien* en terminologie savante), laquelle consiste en un léger trait ajouté à certains signes neumatiques, lorsqu'il y a lieu à *allonger* la tenue d'une note représentée par ce signe et qui, à défaut de cette adjonction, est réputée brève. Ex. :



Par contre, on ne tiendra aucun compte de la diversité d'écriture d'un même signe tel que celui que nous notons ci-dessus, lorsque des *traits* (épisèmes réels) seront substitués à des *points* simples tels que dans :

L'épisème n'aurait alors d'influence que s'il se trouve placé sur la *note* supérieure et quelquefois sur la note finale d'un groupe de sons ! C'est donc refuser à toutes les autres la possibilité d'une durée longue (bien qu'on la crée à l'occasion en s'autorisant d'une lettre *t* quand on en a besoin). On voit la marge ouverte à l'arbitraire personnel.

L'épisème romanien devant trancher à lui seul toute difficulté, puisque certains manuscrits à épisèmes ne contiennent aucune lettre indicative (le n° 339 de Saint-Gall, par ex.). A quoi peuvent donc bien servir ces lettres *c* et *t* ? Ne sont-elles pas une superfétation ? Non, répond l'école mensuraliste, les

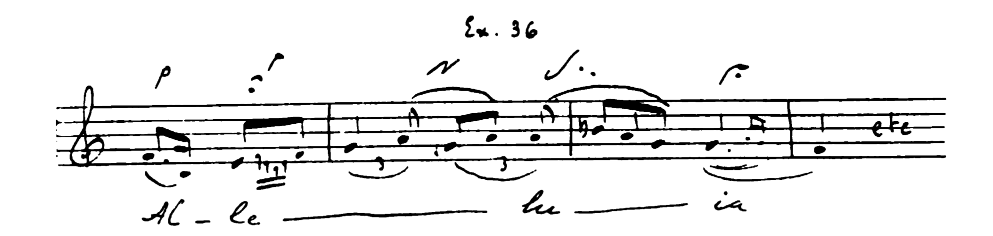
notateurs se sont accordé le luxe de l'emploi de l'un des deux procédés ou des deux réunis, à leur convenance. Qu'en sait-on ? On a besoin d'affirmer la chose pour s'autoriser soi-même dans ses fantaisies, sans vouloir reconnaître que nous avons sous les yeux une notation bien caractérisée par des groupements neumatiques, en principe immuables et stéréotypés, d'une lecture beaucoup plus sûre que celle des épisèmes et des lettres romaniennes. Il n'y a de ce fait aucune nécessité de lui supposer deux systèmes d'une écriture supplémentaire, quand à tout prendre l'une des deux suffirait — et l'une (l'épisème) mieux que l'autre (les lettres *c* et *t*) — pour fixer le sens rythmique d'une notation qui s'en était parfaitement passé jusqu'au moment où un certain Romanus aurait eu l'idée d'éclaircir les choses !

Mais nos mensuralistes sont sans doute embarrassés eux-mêmes de cette surabondance de lumières, puisque pour concilier ces indications *contradictoires* de lettres et d'épisèmes, ils en sont encore à chercher une traduction définitive à chaque mélodie. Ex. :



Incidemment nous leur demanderons *où*, sinon dans leur goût personnel, ils prennent ces petites notes d'ornement dont leurs transcriptions sont littéralement encombrées ? Est-ce traditionnel et scientifique cela ? En nous

appuyant nous-mêmes sur les mêmes hypothèses et usant des mêmes prérogatives, nous pourrions proposer notre traduction mensuraliste :



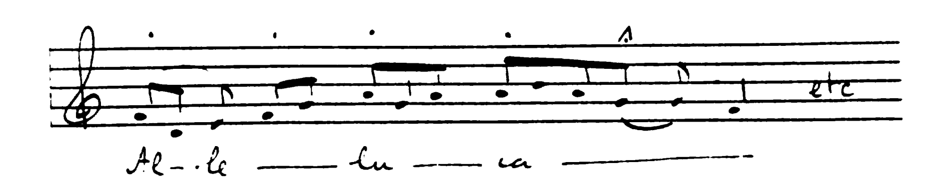
Elle est tout aussi musicale (sinon plus) mais tout aussi arbitraire, suffisamment mensuraliste et non moins solesmienne spasmodique; alors qu'il semble si simple de placer les *neumes sur des lignes* comme le fit, dit-on, Gui d'Arezzo en son temps, sans barres de mesure, bien entendu. Ex. :



On remarquera que nous avons déplacé les syllabes *le-lu-ia* en les reculant d'un groupe pour éviter la déclamation saugrenue des livres bénédictins qui,

ne s'étant jamais privés de bouleverser la notation, n'a pas même ici à son actif une bonne accentuation oratoire du texte :

Ex. 38.



A cette interprétation des lettres *c* et *t* nous opposerons que l'interprétation des auteurs anciens est seule à considérer. L'invention des lettres *c*, *t*, *m*, etc., par Notker, au xe siècle, n'a rien à voir avec ce que les grammairiens latins ont entendu spécifier par les mots dont les lettres *c*, *t*, *m*, etc., sont les initiales par trop *opportunistes !* Ces mots, dont le sens est très vague, n'ont pas à volonté un nouveau sens extensible selon l'entendement moderne de chacun : *plus vivement*, *plus lentement*, *modérément*, sont des indications de nuances d'exécution et dans leur « lettre » et dans leur « esprit ». Il était bien facile aux Notkers de tout acabit de dire *t* = longue de deux temps premiers, *c* = brève d'un temps premier, etc. Aucun ne l'a fait parce que ce sens n'était pas celui qu'on attribuait à ces lettres-nuances (1). Et si l'on prétend qu'elles sont synonymes de *son long*, *son bref*, il convient de nous dire ce que c'est qu'un *son moyen* (mediocriter). On ne le peut qu'en faisant appel à une nuance d'exécution. C'est la condamnation du système même.

*
* *

L'épisème romanien rentre dans le même cas d'interprétation de nuance *rallentando* que celui de la lettre *t*.

La base de l'argumentation des mensuralistes concernant l'épisème repose sur le sens forcé par eux d'un bout de texte trouvé dans le Micrologue : « *Aliæ voces ab aliis, morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habeant id est varium tenorem* QUEM LONGUM ALIQUOTIENS VIRGULA PLANA LITTERÆ APPOSITA SIGNIFICAT. (*Microl.*, c. XV.)

La *virgula plana* (c'est le fameux épisème) *apposita* à une « lettre- (2) son »

(1). V. *Patr. Lat. Migne*, t. CXXXI, col. 1171-72 : *c = cito, vel celeriter ; m = mediocriter, melodium moderari, mendicando !! ; t = trahere vel tenere.* Il faut donc apporter une certaine élasticité de jugement pour voir dans ces termes de Notker des indications prosodiques.

(2) Que vient faire cette lettre ici ? Pourquoi n'est-ce pas le mot « *vox* » ou « *phthongus* » que Gui devait employer ?

signifierait donc, au dire des mensuralistes, que ce son serait long d'une longueur prosodique !

Mais tout d'abord Gui d'Arezzo fixe que cette durée « longue » n'est que QUELQUEFOIS (*aliquotiens*) représentée par le signe (lettre) affecté de *virgula plana.*

On conviendra aisément qu'un procédé d'écriture fixe concernant l'un des faits rythmiques les plus importants ne se contente pas d'être mis en pratique *quelquefois !* Si Gui d'Arezzo n'avait fait aucune allusion à ce procédé d'écriture, toute supposition était permise ; mais son « *aliquotiens* » est clair et met à néant « toute supposition » *pro domo.* Mais encore, cet « *aliquotiens* » a un sens, si l'on veut bien prendre garde que les manuscrits ne concordent pas entre eux d'une manière rigoureuse sur l'emploi de l'épisème, et l'expression de Gui réserve implicitement le cas de *notation* ou de *non-notation* de cet épisème. De ce fait, seule l'interprétation de *nuance* subsiste, car si l'on attache « toujours » à cet épisème le sens de *longueur fixe prosodique,* on ne pourra établir deux versions entièrement semblables d'une même mélodie, selon qu'on prendra deux manuscrits d'écoles différentes. Est-ce pour cette raison que l'école mensuraliste fait appel à *plusieurs* manuscrits pour essayer *quatre* versions admissibles *d'une même* mélodie ?

Pour ne pas errer à l'aventure dans une question aussi fondamentale, il fallait mettre en relief le sens *vrai musicalement* des termes de Gui, dans la phrase où nous lisons cet importun *aliquotiens.* Le voici.

Dans toute musique les sons se différencient entre eux, quant à leur durée, dans un rapport du simple au double (1). C'est ce que la notation moderne représente par ses séries décroissantes :

La ronde vaut deux blanches ;
La blanche vaut deux noires ;
La noire vaut deux croches ;
La croche vaut deux doubles-croches ; etc.

Gui d'Arezzo ne spécifie pas autre chose par ces mots : *aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem* (2)... ce qui est de toute logique puisque le rapport de brève à longue, du simple au double, existera toujours selon que nous écrirons une suite rythmique sous l'une de ces formes :

Ex. 39. 2 : 1 — 2 : 1 — 2 : 1 — 2 : 1 etc

(1) La proportion du simple au triple n'existe pas théoriquement ; c'est un jeu d'écriture trompe-l'œil pour les innombrables écrivains superficiels des choses de la musique.

(2) Il existe un commentaire d'Aribon sur cette phrase, mais les termes de Gui ne le comportent pas exactement. Aribon d'ailleurs parle en son nom personnel : « *ut arbitror...*).

Les valeurs spécifiées « *plus longues* » par Gui ne sont donc plus longues que proportionnellement à d'autres « *plus brèves* » et dans un rapport du simple au double, mais nulle part Gui d'Arezzo ne fait intervenir la valeur fixe du « temps premier antique insubdivisible », ni elle ni aucune autre, comme base d'une durée prise à titre de moyenne de comparaison.

Le sens de *duplo longior vel duplo brevior* ne saurait être étendu au delà de l'interprétation « solfège » des termes que Gui emploie.

Nous ne pensons pas que l'on puisse prétendre trouver cette moyenne de comparaison dans la suite de la même phrase : « *duplo longiorem vel duplo breviorem* AUT TREMULAM HABEANT », ce qui représente bien certainement une troisième sorte de durée. Mais est-elle intermédiaire entre les deux extrêmes précitées ? On n'osera pas le soutenir à coup sûr, attendu que Gui ajoute : *id est varium tenorem quem longum aliquotiens virgula plana... significat.*

Or 1° « *varium tenorem quem longum*, etc... » ne peut se rapporter qu'à *tremulam*, et signifie durée différente des deux premières « *duplo longiorem vel duplo breviorem* ».

2° Ce « *quem longum* » est le grand argument mensuraliste en faveur de la longue prosodique ; « *duplo longior* » signifierait alors la double longue et « *duplo brevior* » la brève ; mais, d'autre part, ce « *duplo longior* » serait opposé à une valeur « *brevis* » sous-entendue, comme « *duplo brevior* » a une valeur « *longa* » sous-entendue également. Alors quel est le sens exact de chacun de ces trois termes ?

On voit l'erreur de s'attacher à la « *lettre* » d'un mot du texte soigneusement extrait d'une phrase et placé sur la table de dissection. Tout cela n'aboutit qu'à un tissu de contradictions.

« *Duplo longior vel duplo brevior* » vient d'être expliqué : longueur et brièveté proportionnelle l'une à l'autre sans commune base fixe : donc série décroissante de nos valeurs modernes. Pour « *tremulam* », il est clair, que Gui spécifiant « *varium tenorem quem longum aliquotiens*, etc... » entend parler, non d'une longueur fixe intermédiaire entre les deux précédentes, mais d'une simple durée, intermédiaire à la vérité, non chronométrique, *chancelante, vacillante* (TREMULAM) *expressive, rallentando* légèrement allongée, sans durée définie, incertaine (VARIUM TENOREM), « *quem longum* » relative, ALIQUOTIENS sera ou ne sera pas notée par épisème, sans que le rythme musical en souffre chronométriquement (1).

La théorie de la longueur prosodique indiquée par épisème n'est donc pas justifiable, puisque le sens même de l'épisème fixé par Gui d'Arezzo laisse supposer toute espèce de valeur excepté celle de longue prosodique.

(1) Sur le mot *tremulam* nous avons un commentaire d'Aribon qui, bien qu'éloigné de la question, justifie notre thèse par un certain côté. Aribon dit que ce mot *tremulam* signifie cette note *tremblée* appelée *quilisma* ! Quel rapport existe-t-il entre le quilisma, *note tremblée* (*vacillante*), et la longue prosodique ? L'un est la négation de l'autre.



Episèmes et lettres romaniennes sont donc certainement des indications supplémentaires ajoutées à une certaine époque pour mieux préciser certains détails d'exécution suivant le goût des maîtres qui ont eu l'idée première de leur invention. C'est là ce que la prudence la plus élémentaire nous oblige à ne pas dépasser dans nos conclusions sur le fond.

* * *

A l'époque où Gui écrit, tout est anarchie depuis un siècle et demi dans le domaine de la musique sacrée. La pratique musicale métrique romanienne, italo-helvétique, est un mythe, attendu que le transport des mélodies sur les portées musicales dites guidoniennes ne tient plus compte du système romanien, et le *planus cantus* apparaît au même moment. Ceci, joint à ce qui a été dit précédemment sur l'application de la théorie des épisèmes, achève la ruine de l'hypothèse mensuraliste.

Une seule chose subsistait et subsista longtemps encore dans les manuscrits — en principe du moins — c'est le *groupement neumatique.* Là même, il y eut deux grands courants distincts, le courant frank (1) et le courant saxon (2). Le premier respecta le groupement primitif usité dans la contrée, mais ce groupement recoupé est souvent faux. Le second respectait la version mère de Saint-Gall et ne recoupait pas les neumes, même compliqués (3). Le principe d'écriture était respecté.

Avant et après Gui d'Arezzo, des manuscrits très soignés, établis suivant la pure technique du « *groupement neumatique* », se rencontrent nombreux et ne portent aucune trace de lettres romaniennes (4). Le groupement neumatique seul subsiste; c'est donc que les lettres romaniennes sont bien indicatrices de nuances d'exécution à observer *ad libitum*, mais non de rythme métrique à observer *nécessairement.*

D'autres manuscrits ne portent aucune lettre romanienne, mais sont surchargés d'épisèmes (5)! D'autres n'ont ni lettres, ni épisèmes (6)? Dans tous, le *groupement neumatique* affirme sa tyrannie ou mieux sa *tradition* d'écriture : par écoles, ne l'oublions pas.

Donc, l'épisème n'a, comme les lettres romaniennes, qu'une valeur de « nuance », et nous ne saurions plus admettre le sens de *longueur proportionnelle* de la note ainsi soulignée dans les groupes neumatiques, puisque ce

(1) Représenté peut-être par S. Odon de Cluny (V. p. 92).

(2) Représenté plus certainement par Gui d'Arezzo (V. p. 92).

(3) Quelques variantes existent, ce sont variantes de copies, à peine des fautes.

(4) Le ms. 339 de Saint-Gall, par ex.! Dira-t-on que le copiste avait réservé l'addition des lettres pour plus tard ?

(5) Ms. 339 de Saint-Gall.

(6) Mss. messins, aquitains, français.

soulignement n'existe pas toujours placé sur les signes d'une façon uniforme.

Enfin, si Romanus a cru bon de compléter le système d'écriture antérieurement en usage, c'est évidemment que ce système ne connaissait pas l'invention romanienne des lettres et des épisèmes.

Est-ce donc que les longues et les brèves de la mélodie n'avaient alors, au sens mensuraliste, aucune notation particulière dans ce système neumatique antérieur? Est-ce donc qu'elles n'existaient pas ? Est-ce donc que les notes n'avaient aucune durée fixe ? Qui oserait le soutenir ?

Où voit-on, d'ailleurs, que cette école romanienne ait abouti. Nulle part on ne trouve de traces d'un enseignement sur cette base, sauf l'allusion de Gui à la *virgula plana*, et nous en avons fixé la valeur réelle.

Rappelons donc ce que nous avons établi autre part : *c'est par le redoublement des éléments fondamentaux,* qui sont comme les lettres de l'alphabet neumatique, *que les premiers neumistes ont représenté la durée double* (duplo longior, duplo brevior) *ou triple d'un des sons composant la formule neumatique,*

Ex. 40

et ainsi de suite pour toutes les combinaisons (1), système logique ne prêtant à aucun double sens de lecture.

Et ce sont ces formules, représentant chacune en soi l'ÉQUIVALENCE (2) *rythmique musicale orientale* d'un *pied* dit *métrique* gréco-latin battu en pied musical rythmique, qui condamnent sans appel la théorie mensuraliste basée sur les lettres et les épisèmes romaniens.

En effet, cette théorie nouvelle, appliquée suivant les principes de ses inventeurs, produit ce fait inacceptable que chaque formule neumatique prend une forme notationnelle rythmique variant du tiers de pied au pied et demi ; elle est même quelquefois beaucoup plus étendue encore.

Les mensuralistes prétendent justifier ces traductions en fixant que les formules neumatiques ne représentent pas *une* à *une*, et chacune UN *seul pied métrique complet*, (ce qui est une nouvelle déformation du sens premier que nos mensuralistes avaient d'eux-mêmes attribué aux termes employés par Gui

(1) *Le Rythme du Chant dit grégorien*, p. 162.

(2) V. chap. suivant ce qui prouve l'*équivalence* et condamne l'*analogie* que l'on prétend retrouver.



d'Arezzo), mais qu'elles sont une matière brute composée de brèves et de longues comme un long mot pris dans un vers latin est un composé de syllabes longues et de syllabes brèves, susceptible de compléter, *suivant la place à laquelle on le mettra dans le vers*, soit un pied, soit un autre.

Sur ce point, on aime à s'autoriser de l'exemple suivant :

Ex 41

Ti-tyre, tu patu-lae recu-bans sub teg-mine fa-gi

et l'on fait remarquer contre notre (hypo)thèse que si *Tityre, tegmine, fagi,* sont des mots constituant par eux-mêmes un pied dactyle ou spondée, par contre *patulæ, recubans,* tous deux anapestes quant à leur valeur prosodique, interviennent ici l'un et l'autre comme *complément d'un pied dactylique* formé d'une *portion* de chacun d'eux *tu* | *palu* || *læ* | | *recu* || *bans* | et, fort de cette cons-
dact. dact.
tatation, on fixe en principe que tout neume-pied peut être appelé à jouer le même rôle dans une période rythmique.

L'argument est fragile, car on peut, à l'inverse, fixer que *Tityre*, *tegmine, fagi,* sont des mots-pieds du genre rythmique de la période dactylique et qu'ils sont les modèles des rythmes notés en neumes. Ils le sont, en effet, mais pour une raison moins sujette à caution que celle ici invoquée sur leur bonne apparence.

Ils le sont parce que le rythme musical ne scande pas des *mots,* bien ou mal ajustés sous des notes, mais scande des groupes de sons, *groupes-unités rythmiques,* se succédant dans un ordre déterminé, abstraction faite de la bonne ou de la mauvaise juxtaposition des syllabes d'un texte quelconque ; et, la preuve en est que le rythme musical continue ses hauts faits rythmiques quand bien même aucune parole n'intervient plus, *comme c'est le cas dans les vocalises.*

Le texte ne signifie donc *rien*, l'unité rythmique musicale signifie *tout*, le texte n'intervenant que pour fixer la forme spéciale rythmique de telle unité, et l'on scande musicalement :

Ex. 42.



A l'époque où aucune notation seméiographique n'existait, et quel que soit l'agencement particulier de ces six pieds mis bout à bout, c'est toujours un *membre rythmique musical de six unités* (1) que la musique considérera sans se soucier de savoir si les mots qui ont fixé la forme « hexamètre » sont ou non monosyllabiques ou polysyllabiques, à cheval sur deux unités, ou n'en constituant qu'une seule complète.

Ne s'étant pas rendu compte des quelques notions que nous venons de rappeler, l'école mensuraliste ne veut voir, dans le texte connu « *cum et neumæ loco sint pedum* (2) », autre chose que ce sens : les neumes contiennent des *éléments* de pieds métriques (3).

D'où cette conclusion, qui formera la base du nouveau système d'interprétation : un signe neumatique ne représente pas un pied métrique ; un signe neumatique est comme un mot, court ou long, d'un vers latin pouvant accuser une forme de pied complet comme *Tityre*, *tegmine*, mais ce ne sera que « par hasard », car, « en principe », c'est un bloc rythmique apte à entrer dans la composition d'un pied, mais apte également à représenter *plus qu'un pied* (pied + 1/4, ou + 1/2, ou + 3/4 de pied), ou deux pieds, ou plus encore, si le neume est très compliqué ; le tout basé sur l'interprétation des épisèmes et des lettres romaniennes !

Où donc, d'ailleurs, érudits adversaires, irez-vous chercher la loi du recoupement des syllabes neumatiques à telle place et non à telle autre? Vingt fois nous avons posé la question, jamais on n'y a répondu !

Voici un groupe de six sons, *syllaba duplicata* guidonienne : sur quel texte vous appuierez-vous pour soutenir que ce groupe est divisible en 2 parties comme 5 + 1, 4 + 2, 3 + 3 et dans l'autre sens 2 + 4, 1 + 5? Sur aucun (4), avouez-le, votre bon goût est votre seul maître et vos traductions vous font juger musicalement.

On peut juger de l'arbitraire de l'interprétation possible par ce fait que l'école mensuraliste, dans le domaine dont elle a fixé elle-même les limites sur le papier (théorie), ne sait pas encore elle-même où les tracer sur le terrain (la traduction des notations). Elle ne paraît même pas s'être rendu compte des singuliers pieds métriques que ses *transcriptions* dites *rigoureuses des neumes de Saint-Gall* nous mettent sous les yeux. Cet argument est de valeur, on l'avouera.

---

(1) V. notre opuscule : *La richesse rythmique musicale de l'antiquité*, pp. 5 et suiv.

(2) Gui d'Arezzo, *loc. cit.*

(3) Une telle interprétation montre que l'on ne connaît que très imparfaitement les *bases* de l'art musical *admissibles* à l'époque de Gui d'Arezzo.

(4) N'invoquez pas la « *lettre* » du texte « *Neumæ alterutrum conferantur nunc æquæ æquis*, etc .. » Ce serait donner le change, jeter de la poudre aux yeux et trahir votre incompréhension de l'esprit de ce texte. (Voir à la fin de ce volume le § IV traitant du Membre de phrase.



Il reste contre cette école un ensemble de faits dont elle ne peut éviter les conséquences :

1° La loi de l'unité rythmique représentée par le pied rythmique, lequel, 2° exige une notation lisible que les médiévistes paraissent avoir bien caractérisée par ces mots : *cum et neumæ loco sint pedum ;* lesquels mots, 3° ne peuvent signifier autre chose que : Les neumes représentent *des* pieds en tant que *pieds battus* (1), l'âme du rythme, et que jamais les anciens auteurs n'ont laissé entendre que *dans ces neumes* on ne trouvait que les longues et les brèves des pieds métriques usuels constitutifs d'une période littéraire versifiée.

Et, de fait, pour étayer cette dernière hypothèse, nos mensuralistes n'ont pas recours à un texte plaidant en leur faveur (2), mais bien et seulement à des signes romaniens de nuance d'exécution qu'ils transforment pour les besoins de leur cause en signes indicateurs de durée fixe « longue ou brève » ; en dernier lieu, ils se trouvent pris dans leurs propres filets, puisque, appliquée à la lettre, cette théorie se montre inapplicable.

Il reste encore un fait de lecture qui domine tout : c'est le neume, groupement toujours respecté, unité du rythme musical, *équivalent* du pied rythmique antique (unité rythmique antique).

Gafori lui-même nous dira un jour : « *Neuma græce, latine dicitur nutus !* » Qu'est-ce donc que ce mot *nutus ?* Que vient-il faire ici ? Il signifie « signe de tête, assentiment ». Ne voit-on pas qu'il fait allusion à ce *tic bien humain* de l'auditeur marquant les temps rythmiques-unités en scandant le rythme de *chaque neume,* par des mouvements de tête ; c'est le fait humain pris sur le vif.

Nous sommes donc autorisé à conclure que le rythme original de la mélodie grégorienne ne peut pas être le rythme proposé par l'école mensuraliste.

(1) V. Chap. II, § 3 à la fin. On n'a jamais compris ce texte de Gui d'Arezzo.

(2) Le texte « *Metricos autem cantus dico quia sæpe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur* » n'a pas d'autre sens musical que celui que nous venons d'établir par le commentaire des ex. 41 et 42. Ce que nous avons dit du sens des mots « *tenorem longum* » justifie pleinement cette dernière réserve, puisque ces mots sont la négation du pied métrique et la justification du rythme musical pur.

CHAPITRE DEUXIÈME

L'enseignement rythmique du moyen âge.

§ Ier.

Les Auteurs.

Nous avons dit que les auteurs du moyen âge étaient les continuateurs de l'antiquité. Ils le sont, en effet, mais leur degré d'instruction varie du tout au tout de l'un à l'autre.

Les maitres de cette époque se réclament, implicitement par leurs écrits, d'un enseignement antérieur, mais la manière dont ils témoignent leurs connaissances de cet enseignement fait souvent un contraste peu flatteur pour eux avec la réputation que les générations suivantes ont établie à leur endroit.

On ne remontera pas ici jusqu'au passé lointain ou Aristoxène fixait les bases de la rythmique humaine, sans trop avoir conscience lui-même de la grandeur de son œuvre.

Néanmoins, on peut dire que les sous-maitres de Rome et d'Alexandrie ont adopté ses vues pour les léguer, comme un enseignement rationnel et substantiel, aux générations qui furent indirectement leurs élèves.

M. Fab. Quintilien, par quelques passages de son *de Institutione oratoria*, et Aristide Quintilien, par son *de Musica* en trois livres (1), s'affirment d'eux-mêmes comme les mandataires volontaires de l'enseignement ancien.

Martianus Capella vivra aux dépens d'Aristide Quintilien ; Remi d'Auxerre glosera Mart. Capella. Nous sommes au IXe siècle. La filiation est établie. Mais, entre temps, d'autres noms ont brillé d'un éclat plus ou moins pur sur la scène du monde des théoriciens de la musique.

C'est un tort de mélanger les réputations d'auteurs comme on l'a fait ; les moins dignes d'être connues ont profité souvent trop largement du rayonne-

(1) Dans la collection de Meybaum. Amsterdam, 1652.

ment projeté par une réputation voisine. Il semblerait presque de nos jours que le moyen âge n'ait été peuplé que d'hommes transcendants par le génie, l'instruction et la sainteté. De celle-ci l'on n'a cure ici ; du génie on ne conservera le souvenir que si l'instruction plaide en sa faveur.

En fait d'hommes grands à des degrés différents, par le savoir, nous ne retiendrons guère que S. Augustin, Hucbald de Saint-Amand et Gui d'Arezzo. Ceux-là occupent une place sérieuse, non pas tant par ce qu'ils disent, non pas tant par la manière dont ils le disent, mais par ce que leurs écrits (quoique incomplets, au sens d'enseignement scientifique) laissent deviner de leurs connaissances techniques. Un mot anodin, en apparence, est une révélation soudaine d'une partie non exprimée de leur savoir. Il ne s'agit pas en ceci de leur prêter gratuitement une science acquise ou qu'ils devaient nécessairement posséder, mais bien et seulement, en possédant soi-même les connaissances de la science antique, de ne pas laisser passer dans leurs écrits un mot révélateur d'un même fonds de savoir en eux-mêmes.

On constatera alors que S. Augustin, qui brille d'un pur éclat à la fin du IV[e] siècle avec son *de Musica* en dix livres, dont les cinq premiers sont particulièrement à étudier, mérite moins d'honneur au regard de la pratique musicale qu'Hucbald et que Gui d'Arezzo. A son tour Hucbald, quoique beaucoup plus sobre de détails que ne l'est Gui, a sur celui-ci une prépondérance marquée : celle du musicien de métier sur un religieux musicien par vocation.

Mais Gui, par les détails qu'il nous transmet (en désordre il est vrai) prend à nos yeux la première place ; car, sans lui, les systèmes d'interprétation les plus opposés auraient trouvé dans S. Augustin et dans Hucbald une base commune suivant l'interprétation personnelle des commentateurs modernes.

Disons quelques mots de chacun des auteurs connus, dans l'ordre chronologique où ils apparaissent.

Après S. Augustin, parlera-t-on de Boëce ? Son traité en cinq livres (1) n'aborde que les arcanes de l'*harmonique*. On y sent la main d'un maître véritable. Rien à faire avec lui. Sera-ce S. Isidore de Séville dans ses *Etymologies* (2) qui nous aidera de ses lumières de compilateur ? Ses rares citations sont des emprunts faits à S. Augustin, en particulier ; les autres mentions sont dignes de figurer dans un glossaire de poche. Rien à faire encore avec lui. Est-ce Bède, dont deux courts opuscules douteux, très douteux même, sont publiés (3) sous son nom : 1° *Musica theorica*, fatras indigne de sa réputation méritée à tant d'autres titres, dans lequel on trouve à peine deux ou trois

(1) *Patr. lat. Migne*, t. LXIII, col. 1167 et suiv.

(2) *Patr. lat. Migne*, t. LXXXII, col. 163 et suiv.

(3) *Patr. lat. Migne*, t. XC, col. 909 et suiv.

définitions connues par d'autres voies et prenant ici une importance documentaire si l'ouvrage était de lui ; 2° *Musica quadrata seu mensurata* qui ne peut être du VIIIe siècle. Certaines phrases sont littéralement copiées dans Réginon de Prum (1).

Les expressions techniques sont même celles du XIIe-XIIIe siècle au plus tôt. N'insistons pas sur ces compilations.

On trouve quelques notions du rythme dans son *de Arte metrica* (2). Pauvres notions en soi, considérées au point de vue musical ; contrefaçons de S. Augustin : « Tout mètre est rythme, tout rythme n'est pas mètre. » Nous le savons. Il emploie les mots *modulatio, modulata*, que nos commentateurs traduisent par « modulation, modulée »! L'effort d'imagination n'est pas grand et les mots ont tout une autre portée puisqu'ils signifient réellement : *musique mesurée musicalement et non métriquement.*

Remi d'Auxerre, dont on a déjà parlé, est-il sérieux et digne d'être étudié? Glossateur de Mart. Capella, il eût pu faire un choix plus heureux. Quelques gloses ont leur valeur pour l'époque où elles ont été ainsi formulées. L'ensemble est quelconque et sans plan, un peu par la faute de son guide. Le premier compilateur venu eût pu copier et délayer de pareilles notions.

Tout ce bagage théorique n'en est pas moins emprunté à l'antiquité. A croire vraiment qu'aucun art musical plus développé n'avait vu le jour, que l'ancienne hymnographie était seule encore debout, et que les Muses (3), filles de Jupiter, veillaient à sa conservation. Toutefois, ce silence est d'un bon augure à un point de vue plus spécial ; il nous prouve que le *chant* dit *plain-chant, rythmé oratoirement d'après des règles d'école dûment connues et enseignées* N'EXISTAIT PAS. Un plain-chant empirique? Oui. Mais ses règles n'existent pas.

Plus près de nous apparaissent enfin les trois noms grands dans l'histoire de la musique du Xe-XIe siècle : Hucbald de Saint-Amand (diocèse de Trèves), S. Odon de Cluny, et Gui d'Arezzo, puis un comparse singulier, Aribon, de Liège.

Quel est leur rôle dans l'enseignement de la rythmique ? Avant de proclamer « grande » leur œuvre, il est bon de la regarder en face, après le très bref parallèle établi entre deux d'entre eux.

Hucbald est, à nos yeux, l'Aristoxène du IXe-Xe siècle, parce que c'est un chercheur infatigable. Peu nous importe l'insuccès relatif de ses nouveautés auprès de ses contemporains. Tout en lui respire l'homme de travail que rien ne rebute. Il a la foi. Il est du métier. On sent le précurseur, solidement instruit de la théorie de son art, des grands musiciens qui ont composé plus

(1) Lettre de *Harmonica institutione* (V. P L M, t. CXXXIII, col, 501 et 502), à rapprocher de Bède (t. XC, col. 919-921).

(2) *PLM*, t. XC, col. 173.

(3) Saint Augustin lui-même *ose* dire un mot à leur sujet. Cf. *de Musica*, l. 1, c. I à la fin.



tard cette école flamande dont l'école palestrinienne n'a été qu'une branche. Ce n'est pas le moine ayant quelques aptitudes musicales ; c'est un musicien qui serait resté musicien en dehors du cloître. Parle-t-il de rythmique musicale ? A peine. Néanmoins, ce qu'il dit et la façon impérative dont il s'exprime montre qu'il en sentait toute la portée ; mais, son objectif est autre dans ses écrits (1), et ce n'est qu'incidemment, en terminant l'un de ses ouvrages, qu'il aborde ce sujet. Nous avons déjà dit ce qu'il fallait en penser de bien.

Tout différents sont Odon et Gui d'Arezzo. Si Hucbald est musicien-moine, nos deux auteurs sont des moines-musiciens. La situation change du tout au tout. La science harmonique les obsède. Ils sont heureux de retourner des chiffres, d'aligner des proportions. Ce sont des dilettantes à l'aise dans une des branches les plus élastiques, en pratique, de l'art musical, étant donné qu'ils évoluaient dans ces modes que chacun s'efforçait à travailler pour en faire sortir un sens tonal *harmonisable!* Mais le *rythme* qui est *nombre* : « *Rythmus græce, latine numerus dicitur* », c'est le mot d'Hucbald (2), ne se prête pas à des dissertations creuses. Aussi, voyons-nous l'un de ces deux auteurs, S. Odon, fuir cette atmosphère irrespirable et s'en tirer par quelques aphorismes pleins de saveur, si l'on excepte, heureusement pour nous, un court résumé de quelques lignes qui ne laisse place à aucun doute (3).

Gui, dont nous avons déjà plusieurs fois jugé les connaissances techniques sous divers angles, met trop de hâte à nous entraîner vers d'autres horizons. Cela ne laisse pas que de nous faire une fâcheuse impression. Il en dit trop en en disant trop peu. Le chapitre XV de son « *Micrologus* », cent fois analysé quant à son début, et très mal compris par tous nos confrères, n'en contient pas moins, amalgamé sans plan tracé, les principales notions de nature à nous éclairer sur le sujet qui nous passionne. Très bref sur des points capitaux, trop étendu sur des enfantillages, il donne l'impression d'un auteur plus à l'aise en ces matières lorsqu'il pourra aborder verbalement son sujet en conversant avec ses élèves. Nous connaissons assez ce type de magister : *verba volant scripta manent.*

N'amoindrissons pas outre mesure son rôle, attendu que ce n'est que grâce à son témoignage autorisé que nous pouvons être fixé définitivement sur le sens de la rythmique grégorienne conservée dans la notation neumatique des manuscrits de l'école de Saint-Gall.

Enfin, Aribon, de Liège, intervient comme le commentateur tout spontané de Gui d'Arezzo. A-t-il réellement compris le *Micrologus*? Quelques-unes de ses réflexions nous portent à croire la négative. Il ne parle, d'ailleurs, qu'en son nom personnel et ses explications sont souvent peu claires. Néanmoins,

(1) *Patr. lat. Migne*, t. CXXXIII, col. 1039-1042.

(2) *Patr. lat.*, t. CXXXII, col. 1041-42, 6e ligne.

(3) V. plus loin, p. 92, note 1.

l'écrit est à considérer, et, faisant la part de la difficulté inhérente à tout travail de ce genre, nous ne refuserons pas à son auteur de lui rendre cette justice qu'au moins certains de ses commentaires mettent au point quelques axiomes obscurs de son prédécesseur.

On voit de combien peu de poids pèse l'enseignement rythmique écrit dans l'œuvre colossal des théoriciens du moyen âge. Le défaut capital de tous les auteurs antérieurs à Hucbald a été de croire de très bonne foi que *l'objet de la rythmique n'avait pas changé* depuis S. Augustin, sinon depuis Aristoxène.

Or cet objet avait changé, au moins pour une partie du répertoire : la partie d'importation orientale, beaucoup plus libre dans sa forme mélodique, musicale au sens rythmique humain et non plus au sens conventionnel gréco-latin. Les auteurs contemporains de l'efflorescence du chant oriental importé ne cherchent pas à l'analyser. Il est pour eux lettre close, sans doute parce qu'il est mal exécuté.

Nos trois auteurs sérieux, Hucbald, Odon et Gui ont dû connaître la véritable pratique traditionnelle. Leur emploi d'une terminologie nouvelle prouve quelque peu, à lui seul, qu'il y avait eu du nouveau dans le domaine de l'art musical. Et ce nouveau est, par eux, regardé comme une chose existante de longue date. Ils n'en discutent jamais la nouveauté.

Ce n'est plus la musique métrique de l'antiquité qui est à la place d'honneur, c'est la musique pure. Mais la pauvreté du vocabulaire pédagogique est telle qu'il leur faut emprunter encore au vocabulaire de la métrique classique les termes spécifiant des faits rythmiques analogues. Cette différence essentielle de la culture musicale n'a été signalée par personne, que nous sachions. Elle est de toute première importance dans notre recherche puisqu'elle met à néant l'ensemble des déductions modernes opposées aux nôtres sur le vrai caractère rythmique de la Cantilène romaine.

On vient de dire que de S. Augustin à Hucbald l'objet de la rythmique avait changé ; mais il est nécessaire d'ajouter qu'un principe rythmique n'avait pas varié, c'est celui qui régit le rythme lui-même : le principe de l'unité rythmique, base du rythme musical à toutes les époques.

L'unité rythmique est cet élément premier du mouvement (1) que nous appelons temps rythmique et que les Anciens appelaient pied rythmique, sans lequel aucune œuvre ne peut exister. Le principe qui la crée et les éléments qui la constituent sont de tous les temps, de tous les lieux. Tous les systèmes musicaux, même les plus divers, le reconnaissent comme fondements de la rythmique musicale.

(1) Il ne faut pas confondre l'unité rythmique musicale avec l'*unité-temps-premier* (chronos) antique; cette dernière est l'élément premier de la constitution de l'*unité-rythmique-pied* comme celle-ci, à son tour, est l'élément premier de la constitution du membre de phrase.



Peu importe en ce moment l'usage qu'en ont fait les Grecs de l'antiquité aussi bien que ceux des temps modernes, et nos ancêtres comme nous-mêmes, le fait est là : l'unité rythmique battue et se répétant toujours semblable à elle-même, créant, par le groupement de plusieurs d'entre elles, « le membre de phrase », suivant des lois de proportions numériques. Telle est la base solide de toute rythmique et c'est bien en cette occurrence que l'œuvre ou mieux le très modeste chapitre XV du *Micrologue* de Gui d'Arezzo s'impose à notre attention, car c'est le seul vestige que nous conservions intact, quoique incomplet (on l'a dit), de la rythmique applicable à l'art grégorien fleuri.

Le principe fondamental de toute rythmique humaine y est clairement spécifié, et placé au-dessus de toute conception particulière à une école, au-dessus surtout de la conception grecque antique des trois genres de rythmes fondamentaux. Nous sommes désormais dans la rythmique musicale pure et Gui ne paraît pas se douter de l'évolution radicale de l'art musical qu'il tente d'expliquer théoriquement.

Nos mensuralistes, qui, hypnotisés par quelques termes techniques empruntés à la métrique, ont cru retrouver au fond de la doctrine de Gui d'Arezzo le commentaire d'une forme de la musique métrique de l'antiquité, sont donc à côté de la question, et l'évolution radicale que nous signalons, — évolution dont les conséquences ont été incalculables dans l'avenir — leur a complètement échappé parce que là où il y eut deux branches de culture musicale (l'hymnographie et la musique fleurie) ils n'entrevoient qu'une seule forme d'enseignement théorique emprunté à l'antiquité gréco-latine.

C'est l'erreur fondamentale des mensuralistes de créer artificiellement dans le chant grégorien une musique mesurée à la moderne en paraissant la parer d'un renouveau nominalement emprunté à l'antiquité classique, système bâtard qui n'aboutit qu'à *uniformiser sous une même allure mesurée à la moderne*, toutes les pièces grégoriennes comme les bénédictins les *uniformisent* de leur côté sous l'allure contraire d'un rythme *plain-chant*.

Dans les deux cas la dilapidation de l'art grégorien est aussi grave et les deux systèmes d'interprétation s'éloignent à égale distance, chacun de leur côté, du moyen terme (1) qui est le vrai — on le reconnaitra un jour — celui qui tient réellement compte, autrement qu'en affirmations de tournure très littéraire, tant de l'histoire que de la théorie guidonienne, et tant de cette théorie éclairée par l'histoire, que des exigences de lecture courante de la notation neumatique.

On ne comprendra jamais le rôle musical du chant grégorien importé d'Orient en Occident et ses influences postérieures sur la musique occidentale, opposé au rôle parallèle de la théorie musico-métrique grecque si on ne

(1) Il est à peine besoin de faire remarquer que ce système-milieu est celui que nous défendons par la plume, depuis bientôt dix ans.



les replace pas l'un et l'autre dans leur sphère d'action toute particulière, parce qu'ils ont vécu côte à côte au même moment, et sans jamais se mélanger, quoique tous deux soient issus d'une même théorie fondamentale : celle de l'unité rythmique, base de toute rythmique musicale.

Voyons d'abord l'ensemble de l'exposé de Guido. Après nous être orientés, nous entrerons dans les détails.

« ... *in harmonia sunt phthongi, id est, soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ neumam, id est, partem constituunt cantilenæ;...* Suivent quelques mots concernant la « distinction » ou membre de phrase... ; puis « *De quibus illud est notandum quod tota pars* (la distinction) *compresse et notanda et exprimenda est,* SYLLABA *vero compressius, tenor vero... in* SYLLABA *quantuluscumque....*

Et, comme le « *neuma* », représente graphiquement la *syllaba,* citer ce que Gui écrit du « *neuma* » c'est compléter son exposé sur le rôle de la *syllaba.*

Mais en suivant le texte de Gui et avant de rencontrer l'explication complémentaire du *neuma,* nous trouvons « *sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur?* » Que vient faire cette recommandation, ici, à cette place? Où a-t-il été question, dans ce qui précède, de pieds, de mètres, de genres, de longues, de brèves, de thesis, d'arsis, etc., etc., toutes choses élémentaires dans l'enseignement de la prosodie? Bien mieux, dans la phrase qui précède immédiatement ce lambeau de règle, Gui nous parle du retard de la voix chantante sur la dernière note de certains groupes de sons « *mora ultimæ vocis* », selon qu'elle est finale de syllabe, finale de demi-membre ou finale de membre! Est-ce de la métrique qu'il tire cet enseignement de goût artistique? Alors que vient faire ce *sicque opus est*, etc., à cette place? Ce serait du désordre blâmable, si nous ne trouvions, dès ce début, la preuve certaine que le rôle de la syllabe musicale se confond avec celui de l'unité rythmique et que, chacun sachant, à l'époque où il écrit, que toute mélodie se bat rythmiquement pied par pied : « *Plaudam ego pedes in præcinendo, tu sequendo imitabere* », avait dit Hucbald (1), il suffisait de rappeler, tant la constitution de la syllabe que le mode usuel de son exécution, pour être en règle avec ses élèves. Tel est le sens du mot « pied ».

Puis il passe aux (pauses (2), durées des sons « *duplo longiores, duplo breviores* »; suit une allusion à la *virgula plana* indiquant « *aliquotiens* » une certaine longueur infixable (3); suit encore un écart de route vers l'enseignement du moment « *ac summopere caveatur* ut... »; tournant court, Gui expose immédiatement la loi suprême de la rythmique musicale : *la loi des proportions*

(1) PLM, t. CXXXII, col. 993 D.

(2) C'est le sens du mot « *morula* » donné par Aribon.

(3) Revoir pp. 73 et suiv.

des membres de phrase (1), que pas un seul des commentateurs de notre époque n'a su lire, faute d'avoir étudié les précédents de tous ces faits dans l'enseignement de l'antiquité.

Puis, Gui, ne sachant plus trop quoi dire sans doute, se lance dans l'enseignement moderne : « *Proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum.* » Singulière manière de composer. On trace ses mesures, on fixe le 2/4, 3/4, 3/8, etc., quelques bémols ou dièses, et l'on attend l'inspiration dans les « *divisiones* » que l'on s'est proposé de respecter « *sicut metricus quibus pedibus faciat versum* ». Même spontanéité des deux côtés. La médiocrité des œuvres de cette époque n'a donc rien de surprenant. Mais Gui continue : « *Nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat, quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat.* » Nous respirons un peu plus à l'aise maintenant, et c'est heureux ! Mais allons-nous savoir en quoi « *hæc ars in vocum dispositione*, etc... *permutat?* »

Le *peritissimus vir* vous prévient bien vite que « *hæc et hujus modi melius conloquendo quam vix scribendo monstrantur* ».

Nous voilà fixés ! Il est fâcheux que la longévité humaine ne soit plus celle qu'ont connue les patriarches, sans quoi nous aurions recours aux enseignements oraux du maître de Pompose.

Quoi d'étonnant, après une telle misère, que notre Gui continue dans le vide ses pérégrinations pédagogiques? L'alinéa suivant : *item ut more versuum*, etc., n'est qu'un alignement de phrases constatant en désordre quelques faits particuliers n'ayant aucun intérêt pour nous, *sauf deux*.

L'un « *ut aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas* », et l'autre : « *Sunt vero quasi prosaici cantus*, etc.... » dont on parlera plus loin.

Enfin, apparait la seconde allusion aux « *pieds* », et c'est pour nous redire « *ut quasi versus pedibus scandere videamur* ». Nous paraissons scander des vers ! On voit si l'affirmation du neume-pied métrique manque de conviction de la part de Gui. Toutefois, pour que sa responsabilité soit dégagée, il reviendra encore sur le même sujet, après avoir de nouveau consacré quelques lignes à l'enseignement moderne « *ut – ita – sicut*, etc. », mais le moyen de réaliser ces règles reste un secret bien gardé.

Bref, nous touchons au port du salut, ce sera le dernier effort de notre auteur : « *Non autem parva similitudo est metris et cantibus cum et neumæ loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico more decurrit et distinctionem nunc tetrametra mnunc pentametram alias quasi hexametram cernas et multa alia ad hunc modum..* »

(1) Tout cela en vingt-quatre lignes ! ! Voilà le *vir peritissimus*. *Dix-neuf chapitres* auront été nécessaires à son verbiage touchant les modes, un seul lui suffira pour le rythme, et dans cet unique chapitre, la cause du rythme sera réglée en vingt-quatre lignes sans aucun plan suivi ! Ajoutons que c'est le meilleur traité de l'époque. Que peuvent valoir les autres?



Voilà, enfin, le grand argument sorti de l'ombre et dégagé d'un fatras indigeste de règles qui n'en sont pas et de faits qu'on ne régularisera jamais. Le reste du chapitre est aussi mal venu.

* * *

Une lecture, même superficielle, de nos auteurs, nous fait voir qu'ils préfèrent employer le mot « syllabe » pour spécifier l'unité rythmique musicale.

Cette préférence est, en elle-même, une révélation du *véritable caractère de l'unité rythmique à forme musicale pure* échappée au joug de la forme métrique conventionnelle de l'ancienne hymnographie grecque ou latine, laquelle d'ailleurs prenait une forme musicale obligée, très clairement définie par S. Augustin : « *Nisi æqualitate pes pedi amicus est* ». (DE MUSICA, l. VI, c. X, § 27.)

On ne s'explique pas autrement cette substitution d'un terme nouveau dans la terminologie courante à un terme, consacré par l'usage, caractéristique par lui-même de certaines formes rythmiques définies et connues de tous ; d'autant plus que le vocable spécial « *pied* » intervient également quand il est nécessaire pour désigner le rôle rythmique de la « *syllabe* » dans la constitution du membre de phrase et dans la battue ostensible de la mélodie.

Cette distinction capitale n'a été faite par personne que nous sachions. En elle gît le secret de la solution des divergences d'interprétation actuellement irréductibles entre nos confrères et nous-même.

Pour s'en rendre compte, un essai est tout indiqué. Mettant de côté ce qui, dans le chapitre XV du *Micrologus*, est nettement empreint du caractère d'enseignement actuel (XIe s.), nous n'avons plus qu'à retenir, sous trois chefs d'analyse, ce qui touche : 1° au rôle de la syllabe musicale ; 2° au rôle parallèle du pied battu, indicateur du mouvement; 3° au rôle des membres de phrase; trois points principaux de discussion contenus dans les trois propositions suivantes :

1° « *Unus, duo, tres* (*quatuor* ajoute S. Odon) *soni aptantur in syllabas ipsæque solæ vel duplicatæ neumam id est partem cantilenæ constituunt* », texte établissant la syllabe-neume ;

2° « *Cum et neumæ loco sint pedum utpote ista neuma dactylico, alia vero spondaico, illa iambico more decurrit* », texte établissant le neume-pied, puisque tel neume marche comme un dactyle, tel autre comme un spondée, tel autre comme un iambe;

3° « *Et distinctionem tetrametram* », etc. (voir le texte donné ci-dessus) établissant la constitution du membre de phrase.

§ II

La syllabe-neume.

Certains commentateurs repoussent l'identification de la *syllaba* avec le *neuma* (1) parce que, disent-ils, Gui d'Arezzo distingue entre la syllabe et le neume lorsqu'ayant écrit : « *neumam id est partem cantilenœ* », il ajoute : « *De quibus illud est notandum quod* TOTA PARS COMPRESSE *et notanda et exprimenda est*, SYLLABA *vero* COMPRESSIUS ; *tenor vero, id est mora ultimœ vocis, qui in* SYLLABA QUANTULUSCUMQUE *est*, AMPLIOR IN PARTE, etc... »

La distinction est soutenable dans la « *lettre* » du texte. Reste à savoir quel fait, *possible musicalement*, Gui peut avoir en vue, et c'est trop se presser, en vérité, que de compléter cette première citation en empruntant à une autre phrase un lambeau de texte (soigneusement séparé de sa contre-partie) : « *Ut aliquando una neuma plures dividatur in syllabas* ».

Un neume se divisant en plusieurs syllabes, il est de toute évidence que l'on ne peut soutenir que *syllaba* = *neuma*, donc le neume contient plusieurs syllabes à dégager.

A cette « *lettre du texte* » impeccablement traduite, nous opposons, nous, la contrepartie soigneusement passée sous silence par nos contradicteurs : *aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas*, qui, également interprétée dans sa *lettre*, démolit tout l'édifice et nous autorise, *en cachant* à notre tour les autres textes, à proclamer que la syllabe musicale se compose de *plusieurs neumes successifs séparés* ; et n'écoutant que notre (bon) goût, nous grouperons les neumes à notre guise et nous proposerons une pseudo mélodie dite grégorienne « traditionnelle », encombrée de groupes surchargés de notes en triples et en quadruples croches ! Notre texte ne nous y autorise-t-il pas ? Fort de cet appui théorique fourni par la « lettre » d'un texte tronqué, qu'avons-nous à craindre, etc., etc. ?

Tout cela manquerait de sérieux, n'est-il pas vrai ? Pourquoi agit-on ainsi parmi nos contradicteurs ?

Nous remarquerons tout d'abord que cette dernière citation à deux faces se présente dans sa « lettre » comme un enseignement moderne (XIe siècle) « *ut... habeat* », mais comme le fait visé par cette rédaction peut avoir été usité antérieurement, nous en continuerons l'examen critique.

L'analyse de ces textes contradictoires montrera le cas que l'on doit faire de leur sens littéral.

Dans le premier cas : *syllabas, ipsœque solœ vel duplicatœ neumam id est*

(1) Jamais d'ailleurs ils n'ont apporté la contre-partie de l'identification repoussée.

partem cantilenœ constituunt, on prétend que « *neumam* » se rapporte à *duplicatœ*. C'est à discuter; attendu que le texte ne spécifie aucune distinction entre le mot « neume » attribué à la *syllaba duplicata* et refusé à la *syllaba sola*. Admettons toutefois que cela soit : la *syllaba sola* serait un composant partiel du *neuma*, lequel serait le représentant graphique de la *syllaba duplicata*. La syllabe serait plus petite que le *neuma*, un sous-composant quelconque du *neuma* et celui-ci contiendrait deux syllabes! Si le fait était réel, cette déduction serait d'une logique écrasante.

Dans le second cas : « *Una syllaba unam vel plures habeat neumas?* » L'interprétation devient arbitraire : le *neuma* lui-même devient un sous-composant de la *syllaba!!* C'est d'une logique de plus en plus écrasante.

. . . .

Quelle est alors la valeur rythmique de la *syllaba*, du *neuma*, de la *pars* et de la *pars tota?* Lorsque Gui aura jugé bon de s'expliquer, si besoin il y a, nous conclurons nous-même. Il faut reconnaitre que lorsqu'on enseigne, on ne devrait pas se permettre de telles plaisanteries. Mais Gui s'est-il permis de plaisanter? On ne le croira pas. Il ne peut pas ne pas y avoir, pour l'honneur de Gui, autre chose à découvrir derrière ces contradictions apparentes.

Ce quelque chose est précisément un fait de déformation partielle d'une mélodie-type, soit adaptee à un autre texte que le texte original, soit présentée momentanément sous une autre forme (1), sans que la loi fondamentale puisse en subir d'atteintes, puisque la notation qui représentera la nouvelle forme mélodique sera composée, comme toute notation, d'une suite de neumes auxquels s'appliquera toujours la règle de lecture; « *unus, duo, tres soni aptantur in syllabas... neumam... constituunt.* » Ne nous attachons donc à la lettre d'un texte que lorsque l'esprit de ce texte s'affirme du même moment, mais recourons à « l'esprit » toutes les fois que le texte accuse des contradictions aussi déconcertantes.

Un exemple encore à ce sujet. Irons-nous prendre à la « lettre » le parallèle par lequel Gui commence son chap. XV? Le voici :

Igitur quemadmodum in metris sunt litterœ et SYLLABÆ, PARTES *et pedes ac versus*, auxquels il oppose *ita et in harmonia sunt phthongi* (2), *id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas, ipsœque solœ vel duplicatœ neumam id est partem constituunt cantilenœ; et pars una vel plures distinctionem faciunt.* »

Littera et *syllaba*, *syllaba* et *pars* seraient donc différentes littérairement, si l'on s'en tenait à la « LETTRE » du texte. Mais qui osera soutenir qu'une *littera* ne puisse être une *syllaba?* une *syllaba*, un mot? un mot, une *pars?*

(1) Voir « *Appendice* » au « *Rythme* » p. 305 et suiv.; le fait y est expliqué.

(2) *Phthongus* est le son musical généralement opposé à *Sonus*, son quelconque. Hucbald dit : « *Sonus quarumcumque vocum generale est nomen ; sed phthongos dicimus vocis canorœ sonos.* » Gui les confond en une seule espèce. *Vox* est souvent la *note musicale* prise en ellemême.



Le verbiage de Gui a moins d'importance, en vérité ; sa précision n'est qu'un trompe-l'œil, d'autant plus que S. Odon de Cluny, s'amusant aux mêmes dissections enfantines, spécifiera que 1, 2, 3, 4 sons sont aptes à former des syllabes musicales comme 1, 2, 3, 4 lettres des syllabes littéraires. Ex. :

A - mo tem - plum (1)
1 lettre. 2 l. 3 l. 4 l.

Le sens des mots *syllaba, neuma, pars* est donc différent de celui qu'on nous oppose à la légère et ne prête d'ailleurs à aucune hésitation, si l'on fait intervenir une saine connaissance de la rythmique musicale à l'époque de Gui.

D'après Gui, la syllabe peut être composée de 1, 2, 3 sons ; d'après S. Odon de 1, 2, 3, 4 sons ; mais Gui, suivant son verbiage entortillé habituel, complète sa spécification par le mot *duplicata* qui, étant donné qu'il est admis que la *syllaba* SOLA représente la syllabe de un, deux ou trois sons, ne peut signifier autre chose qu'une amplification de la syllabe *doublée* dans le nombre de ses notes composantes ordinaires (1, 2, 3), c'est-à-dire 2, 4, 6 sons réunis en un tout neumatique.

Pourquoi n'est-il pas plus explicite ?

Il y a une grande présomption que Gui travaillait sur les notations neumatiques sangalliennes, et, remarquant que, dans ces notations, les groupes neumatiques comprennent de 1 à six sons (2) en général, représentés par des juxtapositions de SIGNES NEUMATIQUES SÉPARÉS, étroitement réunis graphiquement, notre auteur, regardant les signes de 1 à 3 sons comme fondamentaux toute amplification graphique devenait une duplication, un allongement de la syllabe fondamentale par redoublement de signes, a eu l'idée de spécifier :

Syllaba sola, 1, 2, 3 sons
Syllaba duplicata, 2, 4, 6 sons

très intelligemment du reste, attendu qu'une étude sévère des 390 signes usuels de la notation neumatique (3) nous a démontré que tels groupes de 4 sons ou de 6 sons par exemple, sont *mélodiquement* — comprendra-t-on seu-

(1) V. *Opuscula de Musica*, P L M, t. CXXXIII, col. 784. « *Ad cantandi scientiam, nosse quibus modis ad se invicem voces jungantur summa utilitas est, nam sicut duæ plerumque litteræ aut tres aut quatuor unam faciunt syllabam, sive sola littera pro syllaba accipitur ut* AMO TEMPLUM : *ita quoque et in musica plerumque sola vox per se pronuntiatur, plerumque duæ aut tres vel quatuor cohærentes unam consonantiam reddunt, quod juxta aliquem modum musicam syllabam nominare possumus.*

(2) Ils s'étendent même à 7 et à 8 sons, comme dans le chant hébraïque, mais jamais au delà. Il suffisait à Gui de dire : « *Unus, duo, tres,* VEL QUATUOR (comme S. Odon le fixe d'ailleurs) : *Syllaba sola, ipsaque duplicata*, etc.... », toutes les formules rentraient dans sa définition évasive devenue claire.

(3) Voir le tableau complet que nous avons donné et expliqué dans notre « Rythme du Chant grégorien », pp. 8-9 à 110.



lement cette spécification, capitale musicalement — des juxtapositions de deux groupes fondamentaux de 2 + 2 sons ou de 3 + 3 sons, rarement de 4 + 2 sons, et jamais des juxtapositions de 3 + 1 ou de 5 + 1. (1)

Et le terme « *duplicata syllaba* » trouve dans ces faits notationnels sa pleine confirmation, contre toute objection puérile au nom d'un sens inadmissible de *pars* ou de *pes* tiré du sac aux hypothèses faciles de nos contradicteurs.

Mais, objectera-t-on encore, S. Odon ne spécifie aucune syllabe plus étendue que celle de quatre sons? En effet; mais, si Gui travaille sur des notations compliquées, et près de la source même du chant latinisé, Odon travaille sur les manuscrits franks (messins, aquitains, corbéiens) dans lesquels tous les groupes sont recoupés, n'excèdent pas 1, 2, 3 ou 4 sons, et ne portent plus aucune trace d'épisèmes ni de lettres romaniennes.

Et ces deux constatations nouvelles nous donnent la clé de son silence tant sur les groupes compliqués que sur les épisèmes, etc., qu'il ne parait réellement pas connaitre. On se souvient de ce qui a été dit précédemment de la localisation et du peu de durée de l'école romano-sangallienne; ces faits confirment notre assertion.

Les syllabes musicales polyvocales de Gui d'Arezzo apparaissent alors sous leur vrai jour, comme des « *émiettements sonores* » de l'unité rythmique fondamentale en toute musique, qu'elles soient grecques ou latines, franques ou flamandes.

Les syllabes musicales sont donc constituées *sur une autre base* que celle du « pied métrique pur ». Celui-ci peut trouver son cliché photographique égaré dans la rythmique orientale, mais la réciproque n'est pas soutenable.

C'est bien le cas de paraphraser cette fois S. Augustin en disant : *Tout fait métrique est caractéristique d'un fait rythmique, mais tous les faits rythmiques ne rentrent pas dans la série des faits métriques.*

Et pour terminer par une citation pure du grand Docteur : « *Sed tamen cum videas* INNUMERABILIA GENERA SONORUM *in quibus certæ dimensiones observari possunt, quæ genera fatemur grammaticæ disciplinæ non esse tribuenda,* etc... ? (*De musica*, l. I, cap. I), ne doit-on pas voir en elle la confirmation de la thèse que nous soutenons?

L'homme chante avec son instinct, sans entraves autres que la loi rythmique des unités successives qu'il possède en soi-même dans son organisme physiologique merveilleux, et se moque des pédants de science qui lui viennent dire comme les anciens Grecs : « Tu n'as que trois cordes rythmiques dans la gorge, celle sur laquelle tu moduleras tes improvisations dactyliques, celle des airs iambiques, et celle des grandes envolées péoniques à la Pindare. » (2)

(1) Revoir ce qui est dit p. 76.

(2) On reconnait ici les trois principaux genres rythmiques de l'antiquité : le genre égal, le double et le sesquialtère.



L'homme de l'Orient chante comme « l'oiseau du bon Dieu », avec cette différence qu'étant homme, il rythme son chant, et, sans se soucier de dactyles ou de spondées, d'iambes ou de trochées, neumatiques ou non, il exhale sa plainte ou sa joie en notes sonores dont le nombre par *unités* est intimement *lié à la succession des sons émis dans telle partie de l'échelle modale.*

Ici encore nous trouvons la contre-épreuve de la *syllabe-unité-neume* puisque toute syllabe neumée forme un tout mélodique et harmonique *indivisible !*

Gui d'Arezzo nous révèle donc sans paraître avoir conscience de l'importance de sa révélation, c'est certain, la vraie forme mélodique du chant syro-latin primitif conservée pure dans les manuscrits sangalliens, dont les superfétations d'indications graphiques (épisèmes et lettres) n'ont aucune influence sur la syllabe musicale simple ou compliquée. Les rapprochements des mélodies orientales et des mélodies grégoriennes achèvent d'en convaincre.

Conclusion : C'est la syllabe musicale, qui occupe uniquement nos auteurs et toutes les fois que Gui craint de ne pas être compris, il fait alors appel au procédé connu et pratiqué de toute éternité par les humains : la *battue ostensible* de la mélodie.

En pays latin, cette battue s'appelle le « *pied rythmique* » ou le « pied » tout court, — *plaudam ego pedes in præcinendo,* dit Hucbald, et on le comprenait, — terme emprunté à la métrique qui l'avait emprunté à la musique même dans le lointain des âges de la Grèce de l'épopée.

En cela notre Gui n'innove pas, — pas plus qu'il n'identifie deux choses différentes, — puisque aucun autre terme n'est à sa portée ; tous sont tirés de l'enseignement classique par la force même des choses, attendu que ce sont les poètes-compositeurs qui ont fixé les lois de la composition musicale antique, et que leur terminologie unique avait deux objets, étroitement soudés, à spécifier en un seul terme.

Nota. — Le sens du mot « *neuma* », dans le sens de signe neumatique représentant l'unité du rythme, est, à son tour, trop intimement lié au sens du mot « pied » pour ne pas en réserver l'élucidation au paragraphe suivant.

§ III

Le neume-pied.

On a vu que la syllabe musicale est réellement l'unité rythmique de la mélodie grégorienne fleurie, quel que soit le nombre des sons entrant dans sa composition.

Un fait qui n'a pas été assez remarqué est celui que Gui établit (dans les premières lignes de son chapitre XV), c'est celui de la transition de la syllabe au neume, et du neume au pied.

Que l'on relise le texte. Il y a une double attache entre la syllabe et le neume, puis entre le neume et le pied, mais une différence radicale existe entre les deux extrêmes — syllabe et pied — quant au sens de leur rôle particulier; et, néanmoins par le lien commun du neume les trois termes se prêtent un mutuel appui, l'un confirmant le sens rythmique de l'autre.

Le terme « pied » sans qualificatif employé par Gui, lorsqu'il opère l'identification entre le neume et le pied, ne peut laisser planer aucun doute sur le sens particulier que Gui lui attache et, sous aucun prétexte, notre auteur ne peut lui attribuer celui de spécification des valeurs rythmiques de durée prosodiquement différente composant l'*unité rythmique-syllabe musicale*.

Il y aurait, de la part de Gui, un double emploi évident, dont les conséquences inconciliables réfutent à l'avance toutes les raisons que l'on avancerait pour en prêter quand même l'idée à son auteur. En effet, est-ce du pied rythmique qu'il s'agit? Son caractère essentiel, c'est d'être toujours égal à lui-même. Quel que soit le nombre des notes entrant dans sa composition, sa durée fixe dans un mouvement donné ne variera pas. C'est donc l'unité rythmique. En quoi diffère-t-il de celle-ci? En rien. Est-ce du pied métrique pur (à trouver dans le neume), qu'il s'agirait dans l'esprit de Gui? La composition des syllabes de 1 à 6 sons vient réfuter l'hypothèse, attendu qu'à supposer un pied de six sons prosodiquement brefs suivi d'un pied de 3 ou de 4 sons, brefs également sous le rapport prosodique, ces deux pieds métriques *transportés dans la musique*, ne peuvent pas se succéder sans être ramenés à une égalité conventionnelle : celle du pied rythmique, et nous retrouvons notre unité rythmique fondamentale ne connaissant plus ni longues ni brèves prosodiques, mais des sons proportionnellement longs ou brefs entre eux dans le corps de l'unité même. Hâtons-nous d'ajouter pour les puristes que ce mélange de *pieds disproportionnés* n'a jamais eu lieu.

La théorie du pied rythmique, unité rythmique, domine tout l'enseignement *musical* de l'antiquité. Elle domine de même tout l'enseignement du

moyen âge, soit que le mot « pied » intervienne ou non sous la plume de nos auteurs.

Dès ici surgit devant nous la principale cause de mésintelligence entre commentateurs.

Le *pied rythmique* est l'unité rythmique de la musique ; sa constitution peut varier à l'infini sans que le pied, pris en bloc, cesse d'être l'unité métronomique toujours égale à elle-même : c'est le temps rythmique de la musique moderne, toujours égal à lui-même. M. F. Quintilien l'avait déjà fixé au Ier-IIe siècle : *illi (rythmi) quomodo cœperant, currunt usque ad metabolen, id est transitum in aliud genus rythmi* (DE INST. ORAT., l. IX, cap. IV), spécifiant dans la même phrase : 1° la *durée égale* de tous les pieds rythmiques, et 2° la *variété rythmique* d'une œuvre, par le moyen du changement de genre qu'en terminologie moderne on appellerait « changement de mesure ».

Le *pied prosodique* est une unité extensible selon la nature longue ou brève conventionnellement adoptée pour chacune des syllabes d'un texte poétique. Il n'a rien à voir dans la rythmique musicale, c'est l'unité de la poésie. Aussitôt que la poésie est chantée, le *pied métrique* devient *pied rythmique musical*, et, s'il a plu au poète de mélanger entre eux des pieds métriques d'étendue différente, tous sont ramenés par la loi rythmique musicale à l'égalité absolue des pieds rythmiques successifs (1).

L'homme est donc toujours le même à toutes les époques ; il veut l'aplomb rythmique ; il le cherche, et il le crée au besoin en réformant ce qu'une convention lui avait fait imaginer momentanément en contradiction avec ce principe. (C'est là l'origine de la création des valeurs dites irrationnelles.)

Il y a dans l'homme trois visions successives d'un rythme admissible et satisfaisant, correspondant à trois états, sortes d'objectifs particuliers de ses dispositions naturelles : le parler courant scandé par l'accentuation tonique ; forçant le ton on s'élève à la déclamation oratoire, rythme plus étudié de l'élocution en vue d'un effet plus sensationnel ; et, forçant encore le ton dans le sens d'un rythme analysable et définissable par des lois, on atteint le rythme musical pur dont le sommet s'élève sans cesse hors de notre portée, mais dont la base est solide comme un roc et se trouve dans l'organisme humain lui-même. L'homme est tout rythme, parce que le rythme c'est le mouvement et que le mouvement c'est la vie.

Chercher des pieds métriques purs dans la musique et *ne vouloir trouver que de ces sortes de rythmes* est une erreur inconcevable. Des hommes de lettres peuvent seuls la commettre. Des musiciens, au fait de la théorie musicale, ne la commettront jamais. Le pied métrique est l'entrave du rythme musical pur.

---

(1) V. S. Augustin : *de Musica*, l. III, cap. I, § 2. P L M, t. XXXII, col. 1115. « *Nam quoniam illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur recte appellatus est rythmus, id est numerus.* »



Notre étonnement n'est pas mince de voir des littérateurs distingués se mêler de questions musicales, les effleurer avec ce talent de style qui fait illusion à la masse, et citer à tout propos le fameux axiome augustinien qu'ils ne paraissent d'ailleurs pas comprendre : « Tout mètre est rythme, tout rythme n'est pas mètre », sans quoi ils ne nous fatigueraient pas de leurs objurgations musicométriques. Certains pieds rythmiques, pris dans la série infinie des combinaisons possibles, ont toute l'apparence de pieds métriques définis, mais tout pied rythmique n'est pas nécessairement un pied métrique. C'est tout le minimum qu'il nous soit permis de fixer ici.

Le sens du mot « *pied* » ne peut donc, sur le terrain musical, prêter à aucune interprétation aléatoire ; il n'en a qu'un seul : celui de battue ostensible de chaque unité, ici pied rythmique musical.

Donc : pied rythmique musical et pied métrique prosodique sont aux antipodes l'un de l'autre. Nous parlons musique en ce moment, c'est le pied rythmique qui doit être uniquement en cause.

Est-ce ainsi que nos auteurs du moyen âge le comprenaient dans leurs écrits ? Tout est là et rien que là.

L'unité ayant comme caractère essentiel dans une œuvre quelconque l'égalité d'une durée fixée *ab initio ;* le « pied » étant de même caractère essentiel, et n'étant qu'un terme générique spécifiant le geste imprimant le mouvement rythmique de l'unité, le neume placé entre eux comme la représentation graphique tant de l'unité rythmique sonore que de l'unité podique du mouvement ne peut avoir d'autre base d'interprétation que celle d'être l'unité graphique correspondante aux deux faits qu'il représente en lui-même.

Donc une syllabe = un neume = un pied rythmique. Question de lecture, qui plus est.

Et c'est bien ainsi que l'entend Gui. Supposons pour un moment que la syllabe musicale ne soit pas l'unité rythmique, et supposons, pour plaire aux mensuralistes, que ce soit le pied métrique pur — négation de la *musique musicale* — qui soit cette unité. Ce pied est perdu dans les brumes des groupes neumatiques, désormais matière taillable, écartelable à merci, pour arriver à quoi ? à l'extraire tantôt d'un groupe, tantôt de deux groupes ? D'après quelle règle de lecture ? *Gui d'Arezzo n'en a fixé aucune !* Et l'on viendrait prétendre que, de sa propre prescience, sans règles de déchiffrement à sa portée, et toute culture traditionnellement grégorienne ayant cessé de par le monde depuis neuf cents ans, on posséderait le don d'une double vue assez assurée pour distinguer les « pieds métriques » grégoriens dans les neumes décrétés illisibles tels qu'ils apparaissent graphiquement !... Il faudrait d'abord que ce *pied métrique* eût existé grégoriennement.

Or il n'a jamais existé ; ni caché par fragments soit dans deux signes neumatiques consécutifs, soit dans un seul signe (partie supposée d'un pied métrique), ni caché tout entier dans un seul signe, attendu que pas une seule

allusion à la plus évasive identification d'un seul signe neumatique *appelé par son nom* (et quels que soient ses composants avec épisèmes ou sans épisèmes) avec aucun pied métrique défini *appelé par le sien*, ne peut être citée à l'appui de l'hypothèse que les neumes cachent des *pieds métriques* à reconstituer.

Nous ne supposons pas que l'on s'appuiera sur le « *cum et neumæ loco sint pedum... utpote ista neuma dactylico, alia vero spondaico, illa iambico more decurrit !* » « Tout mètre est rythme », ces pieds peuvent donc se retrouver dans la mélodie ; mais « tout rythme n'est pas mètre », et les neuf dixièmes des groupes dits grégoriens sont des rythmes, non des mètres. (Voir plus loin le commentaire de ce texte.)

Le seul fait certain, c'est une analogie inéluctable constatée entre le rôle rythmique de la syllabe musicale — unité rythmique — et le rôle parallèle de la scansion de ces unités, scansion appelée battement du « pied ». « *Plaudam ego pedes in præcinendo, tu sequendo imitabere* »... « *Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur.* » Il n'y a rien à chercher au delà du « mode de scansion ». La suite de notre analyse va le démontrer.

Ayant fixé la composition possible des syllabes au regard du nombre des notes, il semble que l'occasion était bien tentante pour nos auteurs, ne reculant devant aucune explication fastidieuse et enfantine des moindres faits (1), de présenter toute la série des pieds métriques représentés par les neumes, ou tout au moins, le procédé de déchiffrement permettant à l'élève ou au chanteur de découvrir ces pieds fantômes. Et si les lettres *c* et *t*, voire même la lettre *m*, jointes aux épisèmes (*virgulæ planæ*) avaient ce sens qu'on leur attribue hypothétiquement, la formule du déchiffrement n'était pas malaisée à trouver avec un peu de réflexion pour produire une règle bien claire.

Aucun auteur n'a eu ce talent de rédaction ! Lacune fâcheuse, on l'avouera... si c'en était une ! Gui n'a rien formulé de ce chef parce qu'il n'y avait rien à formuler au delà de ce qu'il avait fixé en principes clairs pour les musiciens de son temps.

Que dit-il, en somme, touchant le « pied ».

1° « *Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur.* » Traduction : « Il faut que la cantilène soit battue comme on le fait pour les pieds métriques. » Comment bat-on ceux-ci ?

Tout pied est composé de deux fractions : un frappé et un levé, égaux ou inégaux entre eux selon leurs composants. Peu nous importe ces composants en ce moment. Quelle est donc la musique qui ici-bas soit battue ostensiblement autrement que par frappés et levés successifs ? C'est donc la confirmation de l'égalité des unités-syllabes.

Gui nous dit-il que la cantilène est composée de pieds métriques musi-

(1) Voir le chapitre XVI du *Micrologue*. La rédaction de ce chapitre exhale un vague parfum des « *Mélodies grégoriennes* » de Dom Pothier.



caux inégaux entre eux, se prêtant les uns aux autres ce qui leur manque? Nulle part il ne s'exprime de telle sorte. Mais admettons qu'il *aurait pu* le dire. S. Augustin interviendra alors pour couper court aux hypothèses de pieds inégaux, mélangés ensemble. Nous revenons au point de départ : tous les pieds successifs d'une période sont égaux entre eux « *Nisi æqualitate pes pedi amicus est* ». Il faudrait tout ignorer de la rythmique antique pour mettre en suspicion le respect dû et accordé à cet axiome fondamental.

Le texte précité ne spécifie donc rien de plus que le mode de battue de toute phrase musicale en tous pays de l'univers. La terminologie est ici latine parce que nous sommes en pays latins.

2° *Metricos autem cantus dico quia sæpe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur.* Traduction : « Je parle de chants mesurés, en ce sens que nous chantons souvent de telle sorte que nous paraissons scander des vers par [leurs] pieds. »

Qu'y a-t-il de plus précis dans ce texte que dans le précédent au regard d'une identification de neumes — pris en entier ou recoupés — avec des pieds métriques extraits de la prosodie? Le *ita ut, quasi...* ne limite-t-il pas l'analogie d'une scansion connue avec une autre scansion obligée, également connue? Mais Gui ajoute immédiatement : « *Sicut fit cum ipsa metra canimus in quibus cavendum est ne superfluæ continuentur neumæ dissyllabæ sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum !* » Traduction : « Comme il arrive lorsque nous chantons précisément ces mètres dans lesquels on doit prendre garde de ne pas faire se succéder, en trop grand nombre (*superfluæ*), des neumes de deux syllabes sans les mélanger de neumes de trois et de quatre syllabes. » Qu'est-ce que cet enseignement en vue d'une composition à établir? Mais d'abord ce « *Sicut fit cum caninus* » que l'on aime à séparer du reste du texte pour certifier que les neumes sont des pieds métriques de Virgile et d'Horace!! (1) confirme une fois de plus — et rien de plus — la *similitude de battue* mais non l'*identification* d'un pied métrique avec un neume. Il n'est même pas encore question dans ces textes successivement invoqués d'*analogie de constitution* entre un pied métrique et un neume!

Cette analogie éventuelle ne se fait jour que plus loin, dans le chapitre que nous suivons phrase à phrase, lorsque Gui a trouvé sa formule conclusive : « *Non autem parva similitudo est metris et cantibus cum et neumæ loco sint pedum utpote ista neuma dactylico, alia vero spondaico, illa iambico more decurrit.* » Traduction : « La similitude, en effet, n'est pas petite entre les vers et les mélodies, puisque les neumes représentent les pieds en ce sens que (en tant que) tel neume marche comme un dactyle, tel autre comme un spondée, tel troisième comme un iambe ». Puis Gui ajoute que la « distinction » représente comme un vers tétramètre, pentamètre ou hexamètre, et beaucoup d'autres

(1) Voir « *Etudes religieuses* », n° 5, juin 1905, p. 700.



dans le même système, « *et multa alia ad hunc modum* ». Voilà donc toute la classification attendue, réduite à une *analogie imprécise* sur un point capital de doctrine rythmique qui exigerait la plus minutieuse précision, puisque c'est le rythme même qui est en cause. Tout rentre dans des limites beaucoup plus modestes dont, par bonheur, l'efflorescence de cet art oriental n'a pas à souffrir. Gui d'Arezzo s'est fait comprendre suffisamment :

Le terme « SYLLABE » spécifie l'unité rythmique de la mélodie éclose librement dans le cœur du compositeur de l'Orient, ignorant les conventions prosodiques des peuples vivant de l'autre côté de la mer Egée.

Le terme « NEUME » spécifie la représentation écrite de cette unité rythmique à chanter « *compressius* » pour éviter que nous ne confondions les rythmes successifs qui ponctuent le débit musical. *Caveamus ne neumas conjunctas disjungamus, vel disjunctas conjungamus.* Un neume est donc un tout partiel de la notation, une *pars* (*compressius*) *cantilenæ*, selon le mot même de Guy d'Arezzo.

Le terme « PIED » spécifie le mode de battement de la mélodie à exécuter et il intervient comme le certificat d'égalité de toutes les syllabes, puisque c'est la raison d'être du pied lui-même que d'être marqué ou frappé à intervalles égaux.

Donc la syllabe = le neume noté = le pied rythmique battu : une même chose fondamentale envisagée sous ses trois aspects obligés.

La théorie du pied métrique n'existe pas dans la musique du x-xiᵉ siècle.

§ IV

La distinction ou membre de phrase.

Un membre de phrase (distinctio) est la réunion, *par le sens mélodique*, d'un certain nombre d'unités rythmiques s'enchaînant et s'entraînant l'une l'autre. Tout membre de phrase, si court soit-il, est composé de deux éléments phraséologiques, un antécédent et un conséquent, *majores partes cantilenæ*, constitués l'un et l'autre par une ou plusieurs des unités composant le membre entier (*pars tota*).

La division du membre, en deux parties, se fait non arbitrairement mais conformément à des lois de proportions numériques que les anciens avaient découvertes par l'analyse des œuvres bien écrites des auteurs de leur temps.

Ces lois, observées intuitivement, sont d'essence humaine comme la loi fondamentale de l'unité rythmique. Aussi ne devons-nous pas être étonnés de les retrouver dans la théorie grégorienne de Gui d'Arezzo.

Il est même à remarquer que l'auteur ne les rapporte pas comme un enseignement ancien, classique, observé dans l'ancienne musique, et quelque peu oubliée dans la composition moderne (XI[e] siècle). Il les rappelle comme un conseil de composition actuelle : « AC SUMNOPERE CAVEATUR *talis neumarum distributio* UT *cum neumæ, [tunc ejusdem soni repercussione tunc duorum aut plurium connexione fiant,] semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumæ alterutrum conferantur, atque respondeant, nunc æquæ æquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia.*

Traduction : « Que l'on prenne bien soin de faire une telle répartition des neumes (en deux parties : antécédent et conséquent) (1) que les neumes [composés soit d'un même son répercuté (*distropha, tristropha*), soit de deux ou de plusieurs sons réunis (différents)] puissent se comparer soit par le nombre des sons (les composant), soit par le rapport (proportionnel) de leurs durées, et se répondent, ici dans le rapport d'égal à égal, là du simple au double ou au triple, sesquialtère (hémiole ou péonique antique) ou sesquitierce (epitrite antique). »

COMMENTAIRE SCHÉMATIQUE

1° Rapport égal :

Deux, quatre, six unités-neumes réparties en deux fractions :

1+1	2+2	3+3
2	4	6
—+—	——+——	———+———

(1) C'est la loi de *sémasie* du colon grec. — Revoir pp. 38, 39, 75.

2° Rapport du simple au double :

Trois, six unités-neumes réparties :

$$\underbrace{2+1}_{3} \qquad \underbrace{4+2}_{6}$$

$$\overset{2}{— —} + \overset{1}{—} \qquad \overset{4}{— — — —} + \overset{2}{— —}$$

3° Rapport du simple au triple (rejeté par les Anciens) :

Quatre, huit unités-neumes réparties :

$$\underbrace{3+1}_{4} \qquad \underbrace{6+2}_{8}$$

$$\overset{3}{— — —} + \overset{1}{—} \qquad \overset{6}{— — — — — —} + \overset{2}{— —}$$

4° Rapport sesquialtère :

Cinq unités-neumes réparties :

$$\underbrace{3+2}_{5}$$

$$\overset{3}{— — —} + \overset{2}{— —}$$

5° Rapport sesquitierce (rejeté par les Anciens) :

Sept unités-neumes réparties :

$$\underbrace{4+3}_{7}$$

$$\overset{4}{— — — —} + \overset{3}{— — —}$$

L'admission, par Gui, de ces cinq sortes de proportions (dont deux étaient rejetées par les anciens), ne prouve-t-elle pas déjà un peu par elle-même l'origine extra européenne de la mélodie grégorienne ?

C'est de l'entremêlement de membres, composés tantôt suivant l'une tantôt suivant l'autre de ces formules, que naît la grande variété de la mélodie fleurie grégorienne, et c'est de cette grande variété rythmique que l'on peut tirer la preuve d'identité de facture entre la mélodie grégorienne et les mélodies orientales données à la fin de la IIe partie de cet opuscule.

C'est encore ce même entremêlement, certain pour Gui d'Arezzo, que spécifie clairement le texte de notre auteur : *Sunt vero quasi prosacii cantus..... in quibus non est curæ si aliæ majores, aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.* Il y a des chants prosaïques (1), dans lesquels on ne prend pas de souci s'il se rencontre des membres ou parties de membres ici plus longs, là plus courts, sans règle apparente, à la

(1) Il vient de parler de l'hymnographie métrique.

façon de la prose littéraire (1). » Comme complément d'argumentation sur le même sujet, Gui écrira, quelques lignes plus loin : « ... *Cum et distinctiones loco sint versuum, utpote... distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernas et multa alia... ad hunc modum* » « De telle sorte que les distinctions représentent les vers,... et que l'on y distingue des quasi tétramètres. pentamètres ou hexamètres et beaucoup d'autres suivant le même procédé. »

C'est toujours l'analogie qui intervient pour faciliter la compréhension des faits, et, nous, modernes, nous pourrions nous exprimer de la même manière, avec beaucoup plus de chances de nous faire comprendre des élèves qu'en employant la dissection par temps forts et temps faibles de nos mesures musicales, cadres fictifs mais nécessaires encore pour longtemps à la saine compréhension des œuvres.

Mettant au point, pratiquement, cet enseignement théorique guidonien, quelque peu obscur pour des lecteurs non préparés à ces sortes de connaissances, nous présenterons les choses comme il suit :

Le membre de phrase étant un composé de plusieurs unités obligatoirement égales entre elles, *syllabes-neumes-pieds*, comparables entre elles, *aut in numero vocum, aut in ratione tenorum* (ce qui est la pure doctrine rythmique musicale de l'antiquité rappelée par Gui), simulons les unités d'un membre de phrase fictif par autant de traits que nous lui supposons d'unités constitutives : mettons cinq !

Battue.	!	!	!	!	!	
	1.	2.	3.	4.	5.	unités.

Cinq unités = cinq syllabes musicales = cinq pieds battus : *distinctio quasi pentametra :* proportions 3 + 2 (ou 2 + 3 SELON LE SENS MÉLODIQUE) ressortissant au schéma : « *ratio sesquialtera* ».

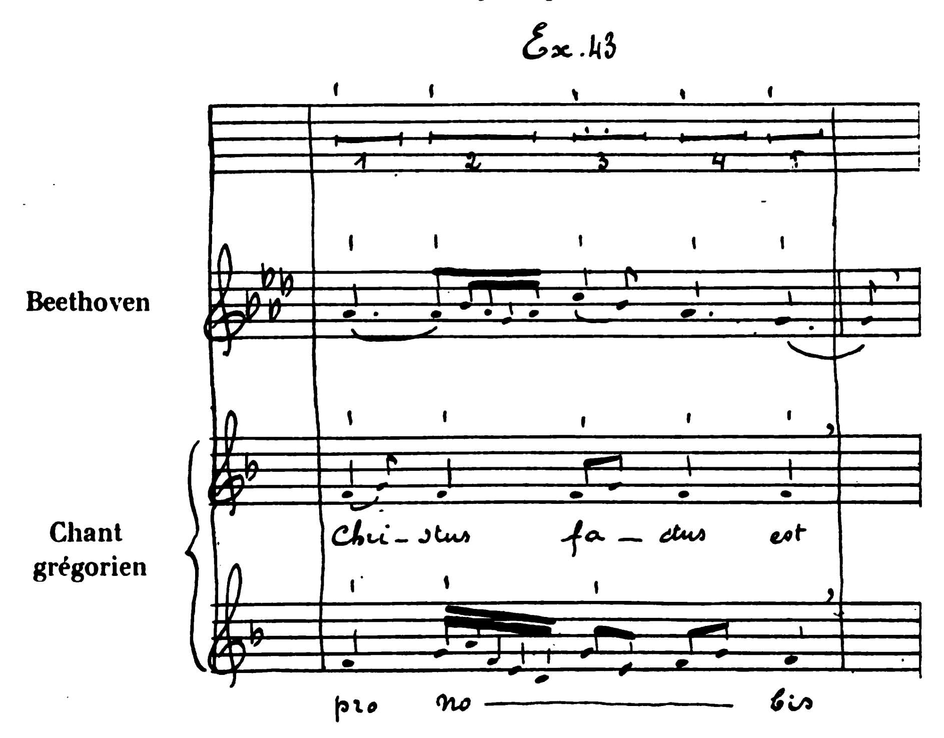
Prenons maintenant pour faciliter l'intelligence de ce quasi pentamètre rythmique un quasi pentamètre mélodique de la musique dite classique moderne : le premier membre mélodique de l'*Adagio* du **Septuor** de BEETHOVEN remplit les conditions cherchées.

Prenons également dans une pièce grégorienne un membre mélodique quasi pentamètre guidonien : le premier membre du superbe graduel *Christus factus est* remplit les mêmes conditions cherchées.

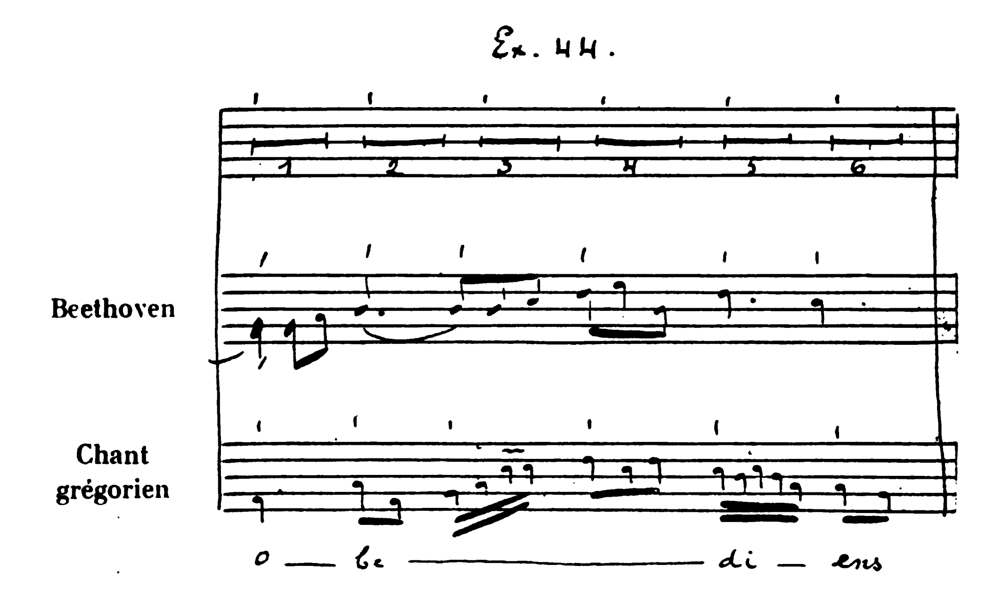
(1) On a souvent interprété ce « *more prosarum* » = « à la facon des proses ». Au fond peu importe, le résultat est le même quoique selon ce dernier sens le fait rythmique spécifié par Gui n'apparaisse que très faiblement soutenable.



Juxtaposons maintenant les trois quasi pentamètres :



Opérons de la même manière à l'égard d'un quasi hexamètre : les mêmes œuvres nous fourniront des exemples à souhait :



Placés en face de faits certains demandons-nous comment Gui d'Arezzo (et ses confrères, à défaut de lui), en l'absence de toute notation claire du type de notre notation moderne, aurait pu expliquer autrement qu'il ne l'a fait, vu la terminologie seule en usage de son temps :

1° La constitution sonore de chaque syllabe musicale : « *Unus, duo vel tres soni aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ, neumam, id est, partem constituunt cantilenæ.* »

Syll. sola	Syll. s.	Syll. dup.	Syll. s.	Syll. d.	Syll. s.
1 son	2 sons	4 sons	3 sons	5 sons	2 sons
		2 + 2			
o	*be*			*di*	*ens*

2° La constitution syllabique de tels membres : « *Pars una, vel plures distinctionem faciunt, id est congruum repirationis locum.* »

Syll.	S. —	S. —	S. —	S. —	S. —	(,)
Neuma	N. —	N. —	N. —	N. —	N. —	(,)
Pars	P. —	P. —	P. —	P. —	P. —	(,)
o	*be*			*di*	*ens*	(,)

3° La spécification de la place de la reprise de respiration (fin de membre) marquée dans le signe par une indication (episème, virgula plana) de rallentando ! « *Tenor, id est mora ultimæ vocis* (1)... *in distinctione signum in his divisionibus existit.* »

Voyez dans la pièce : « *Christus factus est* » donnée ci-après, les groupes neumatiques sur les mots : NOBIS — *obedi*ENS — *mor*TEM — *au*TEM — *cru*CIS — les derniers groupes (ou le dernier seulement) sont tous affectés de *virgula plana apposita* au signe fondamental (2).

4° La valeur rythmique des signes neumatiques en tant qu'unités du rythme : « *Cum et neumæ loco sint pedum.* »

5° Le mode et la valeur du battement de la mesure musicale, simple temps podique ancien, frappé (chronos byzantin) : « *Sicque opus est ut* QUASI *metricis pedibus cantilena plaudatur.* »

6° L'analogie du membre de phrase musical avec un membre versifié, considéré dans ses composants rythmiques, pieds battus : « *Metricos autem cantus dico quia sæpe ita canimus ut* QUASI *versus pedibus scandere videamur.* »

7° La grande similitude entre ce membre (distinction musicale) et telle étendue d'un vers usuel : « *Non autem parva similitudo est metris et cantibus... utpote distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram alias* QUASI *hexametram cernas...* (3) »

(1) Fameuse règle que l'on prétend respecter en doublant la valeur NOTÉE du dernier son, sans s'apercevoir que cette notation démolit *toutes les proportions* et met à néant l'hypothèse du *pied métrique* neumatique !

(2) V. notre « *Rythme...* », pp. 9-109, pour tous ces signes.

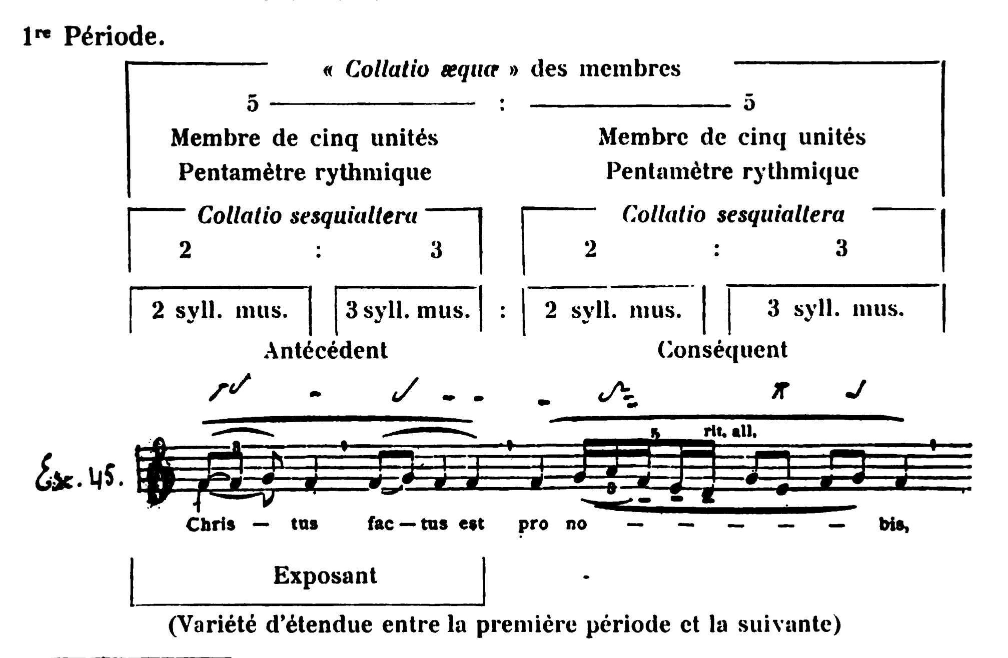
(3) Ces trois points, 5°, 6°, 7°, sont la condamnation du *système des mesures*, arbitraires, chères à l'école mensuraliste.



8° L'étendue plus ou moins longue de ces membres-distinctions, dont l'entremêlement produit la variété, procédé tout oriental et fort peu hellénique, même ionien : « *Sunt vero... cantus... in quibus non est curæ si aliæ majores aliæ minores partes et distinctiones per loca... inveniantur...* » « *Rationabilis vero discretio est, si ita fit. . distinctionum moderata varietas ut distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, etc...* »

9° La loi même des proportions numériques, souveraine régulatrice de la constitution du membre considéré en lui-même : « *Ut neumæ... alterutrum conferantur atque respondeant, nunc æquæ æquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia* (1). »

Graduel : « Christus factus est ».



(Variété d'étendue entre la première période et la suivante)

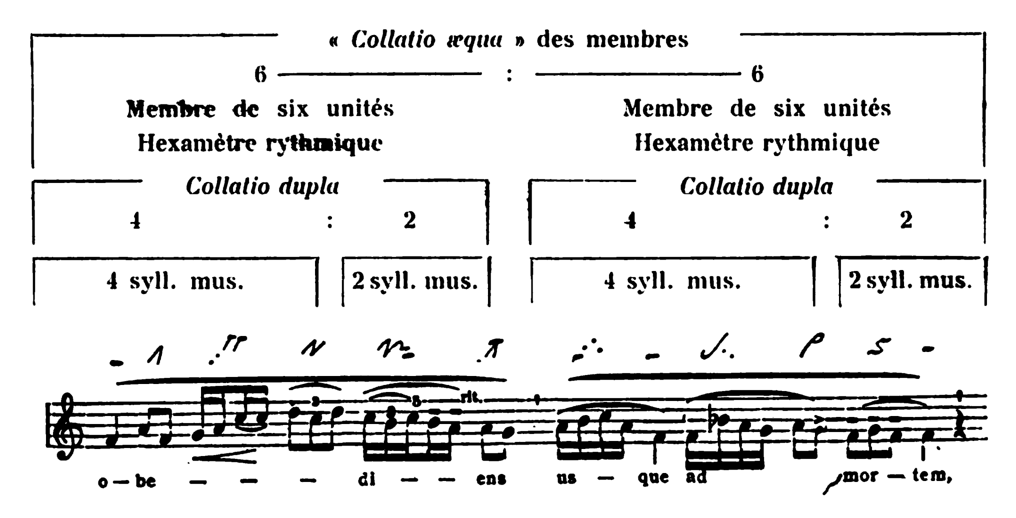
(1) Règle que certains écrivains modernes plus férus de littérature classique que de savoir musical ont interprétée dans le sens suivant : un neume composé de deux sons opposé à un neume de deux sons (rapport égal) ; un neume de trois sons opposé à un neume de deux (rapport sesquialtère); un de quatre sons opposé à un de trois sons (rapport sesquitierce). Cela revient à fixer que toutes les notes sont *égales* dans le chant grégorien ! Déduction fausse d'une interprétation fausse.

Nous en avons assez dit précédemment sur ce sujet pour ne pas revenir à la charge contre ces théories incomplètement dégagées par nos commentateurs des écrits du moyen âge.

Concluons simplement ici que Gui d'Arezzo ne pouvait pas s'exprimer autrement qu'il ne l'a fait, n'ayant à sa portée aucun autre vocabulaire technique. Il eût pu *mieux s'en servir*, être plus complet, adopter un plan d'exposition très simple et mieux suivi. C'est tout ce qu'on peut lui reprocher.

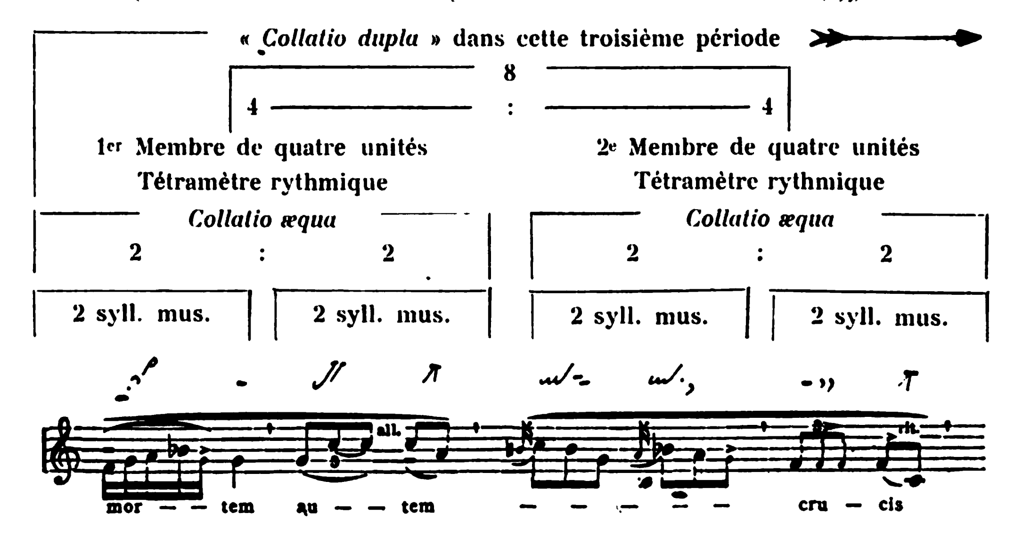
L'analyse qui suit montrera la plupart des faits que nous venons de résumer en nous servant des textes de Gui d'Arezzo présentés dans un ordre logique.

2e Période.



3e Période.

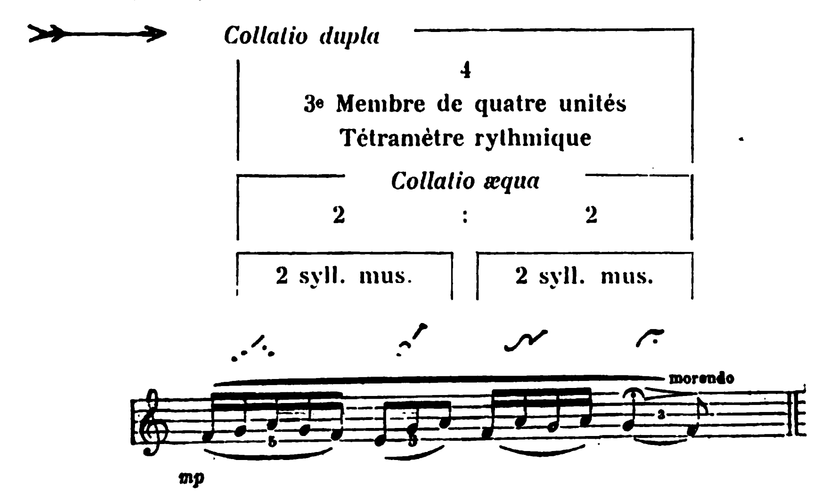
Même étendue entre la période précédente (de 12 unités en 2 membres) et la suivante (de 12 unités en 3 membres [Variété d'étendue des membres (1)]).



Nota. Le membre de quatre unités qui suit fait partie de cette période mélodique.

(1) Chez les rythmiciens grecs, toute cette mise en pratique avait sa terminologie propre.

3e Période (Suite).



Nota. Sauf pour les deux premiers groupes ternaires du 2e membre de cette dernière période, qui se répondent « *in numero vocum* », partout les neumes se répondent « *in ratione tenorum* ».

OBSERVATIONS ANALYTIQUES

On remarquera, avec le soin que comporte un tel sujet, combien fluide est ce développement rythmique obtenu grâce à la juxtaposition des membres de longueur différente et à la composition interne si diversifiée entre les membres de deux périodes consécutives. Fluidité remarquable entre toutes que la loi numérique n'entrave en rien et qui n'a rien non plus de commun avec certaine souplesse que l'école du rythme oratoire a imaginé de faire passer pour « traditionnelle ».

Bien au contraire, le libre essor trouve dans un tel procédé sa réalisation possible et justifiée. La loi des nombres, qu'une autre école ne craint pas de dénoncer comme une entrave, apparait ici comme un guide sûr fixant les limites normales de l'émancipation raisonnée.

C'est là qu'est le secret de l'évolution de la rythmique musicale de l'avenir, alors qu'il n'est nullement dans ces entrechocs de mesures torturées, antipathiques par essence à la saine pondération intellectuelle de tout être sain.

Quoi de plus varié, en effet, que ces périodes rythmiques, composées : la première de deux quasi pentamètres rythmiques, en *collatio* interne *sesquialtera* s'équilibrant entre eux en *collatio æqua* cinq syllabes contre cinq syllabes ; la seconde, suivant la même division *æqua*, se distendra en deux hexamètres ; la troisième, conservant la même étendue, se divise en trois tétramètres qui,

réunis, égalent les deux hexamètres de la période précédente et la même division *æqua* s'élève ainsi de la partie au tout.

Quelque aride que soit une analyse de cette nature, la beauté du procédé et son importance théorique imposent de l'aborder en détail.

Toute période est composée de deux membres au moins : un *exposant* (antécédent) et un *conséquent*.

La première période a pour *exposant* le membre de cinq temps podiques (syllabes musicales guidoniennes) exprimant les mots : « *Christus factus est* » et pour *conséquent* le membre suivant composé également de cinq temps podiques exprimant « *pro nobis* ».

Dans toute œuvre bien conçue et bien réalisée par son auteur, la constitution rythmique de l'*exposant* contient en essence toute l'architecture rythmique de l'œuvre.

L'exposant « *Christus factus est* » de cinq temps podiques correspondant aux cinq syllabes littéraires se décompose mélodiquement en deux parties (*partes cantilenæ*) correspondant à chaque mot comme **2** est à **3**, offrant ainsi une *collatio sesquialtera* du membre. Ces deux composants (2 et 3) contiennent en eux-mêmes les deux sensations, *binaire* et *ternaire*, qui vont obséder le compositeur au long de son œuvre. L'une ou l'autre s'imposera avec plus de force, mais les deux interviendront *tour à tour* ou *simultanément* au cours de la gestation.

Dans la pièce que nous analysons il apparait que c'est l'obsession binaire qui a dominé la pensée de l'écrivain.

En effet :

I°. — *Collatio æqua.*

La *collatio æqua* proposée dans

1 syll. + 1 syll.
Chris — tus

1° domine la première période :

5 temps podiques + 5 temps podiques
Christus factus est — pro nobis

2° domine la seconde période :

6 temps podiques + 6 temps podiques
Obediens — usque ad mortem

3° domine (par une amplification fréquente dans les œuvres de grandes proportions) la seconde et la troisième périodes réunies :

Deuxième période —	Troisième période
12 temps podiques +	12 temps podiques
(en deux membres)	(en trois membres)

La rythmique humaine se manifeste ici dans toute sa puissance originale. Les anciens rythmiciens l'avaient déjà pressentie dans la pratique lorsqu'ils formulèrent une série de règles sur lesquelles on a passé à la légère jusqu'à nos jours. On peut les résumer ainsi qu'il suit :

A un nombre défini d'éléments brefs constituant un pied rythmique pris pour type, correspond par amplification un même nombre de pieds rythmiques formant membre, et autant de pieds rythmiques dans le membre autant il peut y avoir de membres dans la période (ceci n'est pas de règle, bien entendu, puisque c'est dans la constitution de la période que se révèle la fantaisie inventive du compositeur).

Supposons donc un pied rythmique de :

QUATRE BRÈVES

le membre rythmique comprendra :

QUATRE PIEDS RYTHMIQUES

et la période rythmique :

QUATRE MEMBRES

Remarquons que c'est encore la coupe la plus usuelle des mélodies à forme dite carrée de la musique européenne.

C'est absolument ce que nous trouvons en principe dans notre pièce « *Christus* ».

L'unité fondamentale est réputée binaire de :

DEUX ÉLÉMENTS SIMPLES

l'exposant binaire l'est de :

Deux temps podiques

le membre binaire l'est de :

Deux exposants (V. « *mortem autem* »)

la période binaire l'est de :

Deux membres (V. 1re et 2e périodes)

5+5 || 6+6

et, par amplification, la double période de développement s'affirme encore en *collatio œqua* de 12 : 12.

Nous verrons les mêmes faits dans le paragraphe suivant.

II°. — *Collatio dupla.*

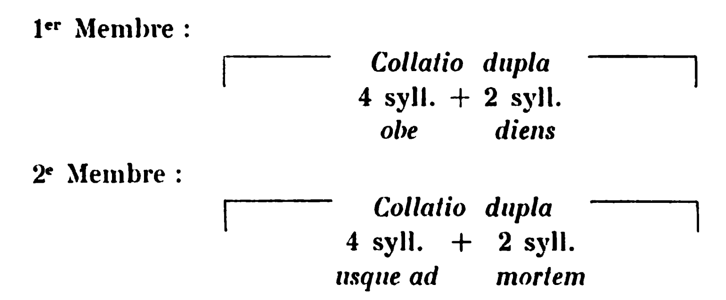
L'obsession plus effacée de la *collatio dupla* dans :

2 syll. + 1 syll.

factus est

se fera jour d'abord au second plan et comme un élément de variété dans les composants rythmiques des membres. Elle intervient mélodiquement :

1° Dans les rapports des composants de chacun des deux membres de la seconde période.



2° La division rythmique de ce dernier membre contient une sous-division en deux *minores partes* du premier de ses composants, de telle sorte que cette sous-division :

unis mélodiquement

[2 syll. + 2 syll.] + 2 syll.
usque *ad* *mortem*

donne : 3° le schéma amplifié de la troisième période.

unis mélodiquement

[4 syll. + 4 syll.] + 4 syll.
mortem autem ...... *crucis* ......
(vocalise) + (vocalise)
8 4
Collatio dupla

On remarquera encore que cette troisième période ayant subi l'obsession *ternaire* dans sa superstructure (période), elle subit le contre-coup de l'obsession *binaire* dans son infrastructure (composants-membres) de telle sorte enfin que si nous résumons toutes ces amplifications successives, nous trouvons :
le composant ternaire primitif

Factus est = 3 temps podiques

l'amplification ternaire dans le membre (2e période).

Obediens = 3 composants (6 unités)

l'amplification ternaire dans la période (3e période),

Mortem autem crucis = 3 membres.

On peut dire, sans crainte, qu'une telle composition fut aussi admirablement réalisée que conçue.

Il nous faut toutefois prévoir une de ces objections qui, à notre époque, a un grand effet sur la masse populaire.

« Les compositeurs chrétiens, nous a-t-on écrit quelquefois, composaient avec leur cœur de chrétiens, et non avec leur tête de mathématiciens. Ce n'est que par hasard si de telles proportions arithmétiques existent dans cette œuvre « *Christus* ».

L'argument de sentiment que l'on vient de lire porte en lui-même sa condamnation, et la condamnation même de l'œuvre de latinisation chrétienne de la mélodie orientale primitive.

Très rares en effet, sont les pièces musicales restées pures ; *innombrables* sont celles où se trahit la main inexperte d'un ouvrier mauvais musicien et technicien ignorant tout de la science rythmique. Si parmi les innombrables pièces mauvaises il s'en trouve une ou plusieurs dues à un artiste chrétien, cet artiste fut un mauvais musicien et nous prouve *ipso facto* qu'avec un peu moins de cœur et un peu plus de science, il aurait fait une œuvre musicale meilleure. Celui qui est musicien compose instinctivement selon les lois numériques qui régissent toute rythmique musicale. La science parfait son œuvre, mais l'ordonnancement général est d'aplomb.

Trop de pièces dites traditionnelles sont trop franchement mauvaises pour ne pas appeler l'anathème sur leurs auteurs et sur leurs arrangeurs. Si les uns et les autres en ont été satisfaits au point de vue sentimental, laissons-leur cette satisfaction et passons.

Fermons cette parenthèse qui nous dispensera de reprendre la plume du polémiste sur ce sujet.

Notre interprétation des préceptes de Gui d'Arezzo touchant le sens de la loi des proportions numériques est-elle la seule exacte? Tout est là en fin d'analyse.

La meilleure preuve à apporter de l'exactitude de notre interprétation sera donnée par Aribon dont, fort heureusement, le commentaire sur ce point est rédigé dans un style très clair.

Æquæ (*neumæ*) *æquis respondent ut* « Semen cecidit in terram bonam ». *Quinque voces sunt in duabus dictionibus prioribus* « Semen cecidit » *totidem in tribus sequentibus* « in terram bonam », etc. Les neumes se répondent d'égal à égal comme dans « *semen cecidit in terram bonam*.

Il y a cinq syllabes dans *semen cecidit* et tout autant dans *in terram bonam.* »

Le mot *vox* signifie évidemment ici « syllabe musicale ».

Remplaçons mentalement, en nous inspirant du principe de S. Odon concernant la constitution de la syllabe musicale « *amo templum* », chaque syllabe littéraire par une syllabe musicale composée d'autant de sons que la syllabe contient de lettres, nous aurons :

	2 l.	3 l.	2 l.	2 l.	3 l.	2 l.	3 l.	3 l.	2 l.	3 l.
	se	men	ce	ci	dit	in	ter	ram	bo	nam
Groupes de	2	3	2	2	3	2	3	3	2	3
	sons	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	2 syll.	3 syll.				3 syll.			2 syll.	

Membre de cinq unités	× Membre de cinq unités
Collatio sesquialtera	*Collatio sesquialtera*
2 + 3	3 + 2
Quasi pentamètre rythmique	Quasi pentamètre rythmique
Christus | *factus est*	*Pro* *no* (1) ——— *bis*

« *Collatio œqua* » des membres

Le rapprochement est significatif, la règle guidonienne vise donc les *rapports proportionnels* entre neumes constituant l'antécédent opposé au conséquent d'un membre entier et non le rapport entre deux neumes voisins, quant au nombre des notes les constituant respectivement, puisque ce dernier rapport créerait *l'égalité entre toutes les notes*, ce qui est contraire à tout l'enseignement antique.

Gui d'Arezzo ne pouvait donc expliquer la rythmique musicale qu'en se servant des neuf chefs d'enseignement sous lesquels se classent tous ses principes. Et ces principes ne prêtent à aucun doute pour qui sait les lire en connaisseur de la science du rythme de tous les temps.

(1) « *Pro nobis* » sont traduits musicalement en 2 + 3, mais la chose est de très mince importance puisque ce n'est qu'un rapprochement pour rendre la chose claire.

ADDENDUM A LA PAGE 43

Qui nous dit même que — vu les origines égyptiennes très probables des premières traditions cultuelles mosaïques — le chant copte ne représente le type de l'ancienne culture musicale traditionnellement égyptienne que les Hébreux, dans la suite des siècles, sous d'autres cieux et dans un autre milieu artistique, auraient développée et perfectionnée, pour aboutir en fin de compte à la mélodie hébraïque, mère de la mélodie grégorienne ?

Les Latins, élèves de la Grèce, ont latinisé le chant syrien en le réduisant à des proportions numériques, tandis que les Coptes restés fidèles aux errements de leur race ont, sans effort, reégyptianisé, dès le IIe siècle, le même chant syrien.

Rappelons-nous que nous trouvons dans l'architecture grecque comparée à l'architecture primitive égyptienne les mêmes tendances divergentes.

Remémorons-nous, en effet, ces paroles de Mariette, l'éminent fondateur du musée de Boulacq : *L'architecture égyptienne n'est pas* UN ART CHIFFRÉ *comme l'architecture grecque, en ce sens que les diverses parties d'un monument ne sont pas dans un rapport nécessaire les unes avec les autres. Le plan de notre façade a été conçu, non d'après un type résultant de certaines règles, mais d'après le goût de celui qui l'a créé* (1). » Remplaçons le mot « architecture » par ceux de « composition musicale », nous ne saurions mieux caractériser les tendances de l'art gréco-latin numérique opposées à celles de l'art syro-copte dégagé des lois de nombre.

Ces considérations sont à retenir en faveur de notre thèse.

(1) Cité par F. LENORMAND : *Les premières civilisations*, t. I, p. 232. Maisonneuve, Paris, 1874.

CONCLUSION

L'école du sentiment doit se décider à disparaître en cédant la place à l'école du raisonnement.

Si l'on veut faire une œuvre de restauration scientifique sérieuse digne de respect, la même analyse critique s'impose pour toutes les pièces du répertoire ancien. On a là un critérium sûr, permettant de juger de la bonne ou de la mauvaise facture (ou adaptation) de chaque pièce.

Peut-être n'est-il pas à la portée du premier venu comme l'est l'objectif actuel « prier en chantant », mais une « œuvre sérieuse » n'est pas une amusette ; elle exige d'être conduite avec un désintéressement archéologique absolu. Aussitôt qu'il est question d'une « restauration » d'un monument antique, le goût individuel, l'*amour-propre individuel*, surtout, doivent s'effacer devant la grandeur de la tâche à accomplir. *Restaurer* un monument tombé en ruines, ce n'est pas le rendre habitable dans l'*une de ses parties* pour y loger quelques bureaucrates en quête d'une sinécure agrémentée d'un relief honorifique. Restaurer un monument c'est, en s'entourant de tous les documents techniques connus, dûment analysés à la lueur des connaissances historiques acquises par l'étude approfondie d'autres documents techniques empruntés tant à la période précédente qu'à la période suivante, reconstituer avec le summum de garanties tant le gros œuvre que l'ornementation extérieure.

Lorsque, pour un édifice, aussi délicat dans sa structure que l'est une phase momentanée de l'art musical, on a sous la main et la théorie en honneur et les manuscrits notés, les connaissances techniques de la période précédente et celles de la période suivante, on est impardonnable devant l'histoire, devant la postérité, et en partant d'un principe *faux*, de tenter, à la faveur d'une ignorance très excusable dans la génération actuelle, la restauration de l'art du moyen âge.

Peut-être notre étude vient-elle trop tard de cinquante années ! Quel que soit le résultat qu'elle puisse produire aujourd'hui, nous la livrons à la méditation des travailleurs impartiaux.

POST-FACE

Cet opuscule était à la veille d'être achevé d'imprimer lorsque parut la lettre adressée au nom du Saint Père par le Cardinal Secrétaire d'Etat à Dom J. Pothier. Elle comportait six divisions : deux nous intéressent tout particulièrement.

Le 1° : *Le Saint-Siège prendra sous son autorité et sa haute protection spéciale les livres liturgiques que Sa Sainteté recommande comme typiques*, LAISSANT PAR AILLEURS LE CHAMP LIBRE AUX ÉTUDES DES SAVANTS GRÉGORIANISTES.

Le 6° : *Ces dispositions* (celles des § 2°, 3°, 4° et 5°) *et spécialement le* CHOIX DE CE QUI EST PRIS POUR BASE DE L'ÉDITION VATICANE, *c'est-à dire* L'ÉDITION FAITE A SOLESMES EN 1895, *auront l'avantage de sauvegarder la lettre et l'esprit des documents pontificaux antérieurs, y compris le Bref adressé au Père Abbé de Solesmes le 22 mai 1904, et* A RÉALISER LA MEILLEURE SOLUTION SCIENTIFIQUE ET PRATIQUE.

C'est donc, en premier lieu (§ 1), la consécration officielle du droit de discussion sur le terrain de la science pure, et on ne peut que se réjouir de le voir reconnu avant toute autre considération.

Nous nous permettons de trouver, dans cette attitude, la condamnation tacite des procédés d'obstruction systématique employés par les lanceurs de l'affaire bénédictine contre tous ceux qui ne s'inclinaient pas docilement devant leur haute incompétence.

Le Saint Père les rappelle au respect des travaux d'autrui et peut-être bien, un peu, au respect de sa propre personne. On sait, en effet, que ces audacieux n'ont pas craint de se servir de la personne vénérée du Souverain Pontife comme d'un fantoche élu à point nommé pour servir à la réalisation de leurs rêves de domination scoliste.

C'est, en second lieu (§ 6), par le choix de l'édition de Solesmes (1895), 1° le retour au *statu quo ante*, et 2° le rejet des enseignements rythmiques d'une école dissidente, récemment créée à Solesmes même : celle de Dom Mocquereau.

Tout est bien qui finit bien.

Nous aurons le triomphe modeste et nous nous contenterons d'enregistrer le résultat acquis ; attendu que, autant l'édition de Solesmes (1895) est ***nécessaire*** à tout travailleur sérieux et impartial, autant l'école rythmique de Dom Mocquereau était ***funeste*** à la saine connaissance de la science musicale archéologique.

La conclusion du document en question apparait alors bien clairement :

1° Le fruit des travaux scientifiques n'est pas mûr ! Honneur aux travailleurs passés, présents et futurs.

2° Le plain-chant a acquis droit de cité depuis huit cents ans ! Honneur au vieux plain-chant (rajeuni par Dom Pothier), en attendant que les études des « savants grégorianistes » aient rétabli la CANTILÈNE ROMAINE sous sa vraie forme originale.

3° Les immenses travaux de compilation matérielle accomplis par les Bénédictins de Solesmes méritent respect ! Honneur à ces travaux dont nous-même avons salué la publication en ces termes (dès 1897) : « *Publication précieuse archéologiquement, sans laquelle toute tentative de restauration du chant antique était mort-née.* »

Le dernier mot appartient donc à la science.

Nous n'en demandions pas plus, et tout l'opuscule que l'on a lu n'a pas eu d'autre objectif que de replacer la question sur son vrai terrain.

On ne pourra plus désormais taxer d'« irrespectueuse » notre opposition aux desiderata du Souverain Pontife. En étant Solesmiens à l'Eglise, nous ferons acte d'obéissance. En restant antipothiéristes irréductibles hors de l'Eglise, nous ne ferons qu'user du droit que Rome nous reconnaît implicitement.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Préliminaires.

DEUXIÈME PARTIE

Notions historiques.

Complément historique.

TROISIÈME PARTIE

Notions théoriques.

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE DEUXIÈME

6180 — BOURGES. IMPRIMERIE M. H. SIRE

DU MÊME AUTEUR :

A la Librairie Fischbacher

33, rue de Seine, Paris

L'Art dit Grégorien, d'après la notation neumatique. *Étude préliminaire.* 1 vol. gr. in-8° jésus, 40 pages (1897) **2 fr. 50**

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. 1 vol. gr. in-8° jésus de 264 pages (1898) **25 fr.** »

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. — *Appendice* paginé à la suite de l'ouvrage précédent, de 265 à 363. 1 vol. gr. in-8° (1899)..... **5 fr.** »

Deux Mémoires sur la Notation neumatique, lus au Congrès de juillet 1900. Gr. in-8° jésus, 20 pages (1901).. **2 fr. 50**

L'évolution de l'Art musical et l'Art Grégorien. Petit in-12, 54 pages (1902)..... .... **1 fr.** »

A la Librairie Alphonse Picard et Fils

82, rue Bonaparte, Paris

La Richesse rythmique musicale de l'Antiquité, in-8°, 84 pages (1903)................................ **3 fr. 50**

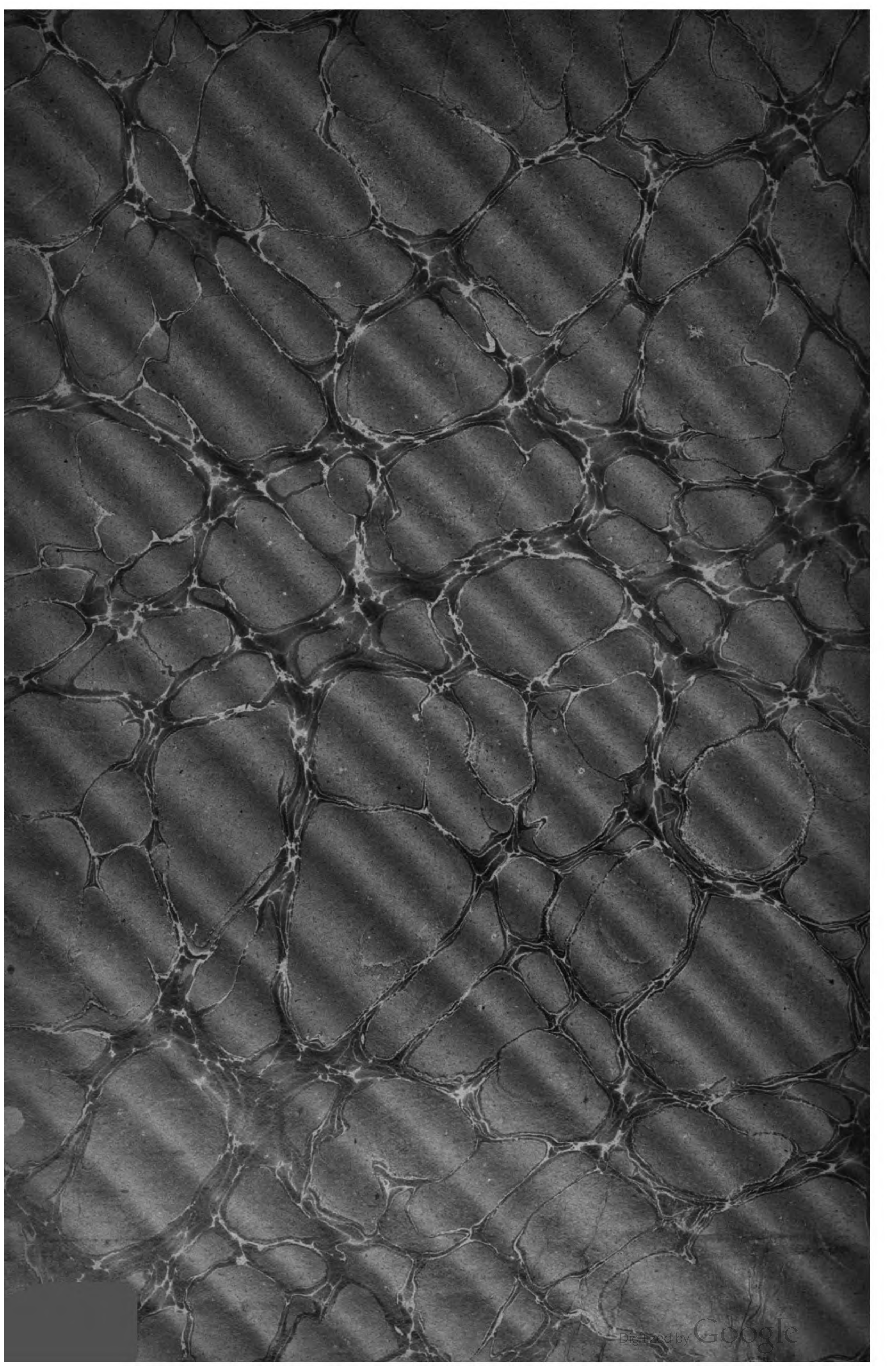
A la Librairie Mirvault

69-71, rue au Pain, Saint-Germain-en-Laye (S.-et-O.)

La Question grégorienne en 1904, in-8°, 58 pages (1904)......... .... **2 fr.** »

La Science musicale traditionnelle, in-8° oblong (1904).. **1 fr.** »

6180 — BOURGES. — IMP. M. H. SIRE




Mus 171.230
La cantilene romaine; etude histori
Loeb Music Library
BCU1765
3 2044 041 062 464
Digitized by Google

